



cercetARTE

year 4/2020

The annals of "DUNAREA DE JOS" University of Galati

Faculty of Arts

Romania



Galati University Press

The Annals of ”Dunarea de Jos” of Galati

Fascicle XXV

ARTSResearch

Year 4/2020

Analele Universităţii „Dunărea de Jos” din Galaţi

Fascicula XXV

CercetARTE

An 4/2020



GALATI UNIVERSITY PRESS
2020

Colecția ARTE

Galati University Press – Cod CNCSIS 281

Editura Universităţii „Dunărea de Jos" din Galați

Str. Domnească, nr. 47, 800008 – Galaţi, ROMANIA

Tel. 0336 13 01 39; Fax: 00 40 236 46 13 53

gup@ugal.ro

"DUNĂREA DE JOS" UNIVERSITY OF GALATI, FACULTY OF ARTS

INTERDISCIPLINARY CENTER OF ARTISTIC STUDIES GALAȚI, ROMÂNIA

ISSN 2601-2979

CUPRINS

CONTENTS

Muzică

Perspective analitice asupra discursului muzical

Aspecte fenomenologice ale interpretării vocalizei de repertoriu

Conf. univ. dr. Liliana Dumitrache, profesor asociat,
Universitate Națională de Muzică, București
lilianadumitrache.vox@gmail.com

Abstract
Considered another dimension of the creation for the voice, the vocalizations of the repertoire hide a diversity of specific meanings, with all the stylistic connotations of the musical art. This article analyzes the phenomenological aspects of the interpretation of repertoire vocalizations, both from the perspective of the historical evolution of the means of expression of the human voice and from that of the dynamic relationship between technique and creativity in classical singing.
Key words*: repertoire vocalizations, classical singing, sung voice, vocal technique, rhythmic organization*

Atunci când cuvintele îşi pierd importanţa, cântul vocalic le înlocuieşte, propune momente pure de muzicalitate, de potenţare virtuozică şi expresivă. Forţa vocalizei subzistă în sine. Împreună cu ea, supleţea vocii şi a spiritului se manifestă liber. Idei interpretative noi, în relaţii indisolubile, se revarsă către ascultător prin efuziunile proaspete ale virtuozităţii, nuanţelor şi mişcărilor.

Considerate o altă dimensiune a creaţiei pentru voce, vocalizele de repertoriu ascund o diversitate de semnificaţii specifice, cu toate conotaţiile stilistice ale artei muzicale. Putem afirma că datorăm vocalizelor de repertoriu evoluţia mijloacelor de expresie muzicală ale vocii umane.

Vocaliza inserată în discursul muzical cu text, atât de frecvent întâlnită în repertoriul liric de toate genurile, este posesoarea valorii expresive înalte, dar şi a virtuozităţii demonstrativ-tehnice. Cu cele două forme cunoscute - vocaliza inserată propriu-zisă şi cea cu funcţie de cadenţă - o putem aprecia în multiplele sale aspecte compoziţionale şi interpretative, integrate

într-o estetică a vocalităţii organizate sau improvizatorice. Elementele sale constitutive sunt recognoscibile: organizare ritmică specifică (pasaje de triolete, de şaisprezecimi repetitive), legato, extensia excepţională a registrelor vocale, ornamentaţia diversă şi abundentă, bravura tehnicii, rulade tumultuoase, pauze-surpriză etc. Tehnicile de cânt aparţin categoriilor normale şi speciale: staccato, legato, ornamental - tril, toate tipurile de apogiaturi, mordente, grupet, coroane etc. Vocaliza inserată diversifică formulele ritmice, simetriile, arpegiile şi gamele în desfăşurare largă, în mers scalar sau stelar etc. Cu valoare de indice, vocaliza inserată propriu-zisă participă la consolidarea momentelor muzicale cu text, rafinate momente de *muzică în muzică*, alcătuind vocabularul alternativ al lucrării de bază.

Cadenţele vocale semnifică atât temporalitatea cât şi forma discursului melodic vocalizant. Ele implică forme extensive, cu toate conotaţiile înaltei performanţe. Cadenţele îndeplinesc adesea actul subiectiv de finalitate a unui discurs melodic iniţial.

Vocaliza-scenă deschide calea exprimării vocale de întindere, explicitată dramaturgic şi scenic. Ea face parte din intensele căutări componistice, interpusă în edificiul muzical al exprimării cu text. Vocaliza-scenă se impune şi cucereşte prin puternicul său caracter sugestiv, revelator pentru dramaturgie. O întâlnim în Aria nebuniei (**Lucia di Lamermoore**), în Aria clopoţeilor (**Lakmé**), în aria *Ombre legere…*din opera **Dinorah** etc.

Fără a-şi propune o luptă cu hegemonia textelor, vocalizarea a contribuit la apropierea limbajului ei de cel al muzicii instrumentale.

Subliniem importanţa istorică a acestui fenomen pentru revoluţionarea genului liric, odată cu apariţia *vocalizei de concert*. Gen de sine stătător, vocaliza de concert reprezintă maniera supremă a manifestării lirice monovacalice. Posesoarea unui cod expozitiv şi expresiv bine determinat de către compozitor, noul gen incită către îmbinarea tehnicii vocale avansate, cu expresivitatea complexă, manifestată în mod organizat, pe dimensiuni temporale extinse. Dotată cu o continuă capacitate de sugestie, apel la un metalimbaj tulburător, vocea umană rescrie supremaţia afirmării sale. Camille Saint-Saëns, Rahmaninov, Glier, Villa-Lobos au deservit acest teritoriu nobil al manifestării artistice, inedit şi atât de cuceritor. Vocaliza şi-a dobândit caracterul conceptual.

Vocea vocalizată este un impuls intim, o consecinţă a elaborării interpretative elevate. Iată motivul care ne permite aplicarea analizei fenomenologice acestui domeniu special al cântului. Însuşirea originală de a nu fi imobilă şi prestabilită de compozitor, de a nu fi încadrată în tipare stereotipe reprezintă un prim argument pentru teritoriul vast al inventivităţii, al improvizaţiilor ritmico-melodice în vocaliză.

Aspectele fenomenologice ale vocalizei de repertoriu sunt extrem de complexe, motivate de

nenumăraţi factori interni şi externi. Vocalizele de repertoriu sunt organizate în tipare mental-vocal-emoţionale. Identificarea interpretului cu acestea, cunoaşterea detaliilor clarifică şi potenţează interpretarea. Forma vocalizelor urmează tiparul, în directă corelare cu acesta, şi se concretizează, aşadar, sub cele trei aspecte, deja cunoscute: *forma muzicală*, *forma mentală*, *forma emoţională*. În arta lirică, împlinirea actului artistic atinge o ipostază elevată atunci când formele constitutive coexistă, inspirat.

Prin entuziasmul lui pentru muzică, interpretului îi revine onoarea de a oferi publicului vraja, nebunia şi ardoarea născută pe scenă. Cântul este actul creator subtil prin care se realizează interdependenţa dintre tehnic şi estetic.

Muzica este adevăr perceptibil iar teritoriul adevărului muzical este conţinutul sunetului. Sunetul se raportează altor sunete şi, împreună, convieţuiesc contextual. Ele se integrează într-un fenomen muzical numai atunci când nu sunt haotice. Sunetul şi vocala care îl exprimă alcătuiesc un corp unitar ce se sedimentează în discurs datorită procesului nuanţat al emisiei. Aceasta explică de ce emisia devine mijlocul esenţial al construcţiei sonore. Efectul este produs numai dacă vocea emitentă exprimă timbralitatea specifică sensului. Fluctuaţiile şi constantele emisiei vocale devin instrumentele de acţiune.

Element de bază al oricărui sistem muzical, al oricărei construcţii muzicale, sunetul vocal întruneşte calitatea de a fi variabil, controlabil şi modulant. El dispune de excepţionala capacitate de a deveni *muzică*.

Dacă ne referim la cântul gregorian, de exemplu, vom descoperi un sunet caracteristic care induce lumina vibraţiei, în combinaţie cu o pulsaţie vie. În plan estetic, rezultă o cufundare în viaţă, prin lumină. Cântul gregorian este apreciat astăzi ca o minunată fuziune a cuvintelor cu ritmul şi melodia. Sunetele converg către experienţa specială a legatoului gregorian, cel ce produce senzaţia fluidităţii, a ascezei şi a calmului, a bucuriei, a echilibrului şi a unităţii.

Plecând de la sunetul reflectat în coştiinţa interpretativă, calitatea redării muzicale a vocalizei este determinată de relaţionarea succesiune-simultaneitate, un raport asupra căruia interpretul devine constrâns să îi acorde atenţie.

Putem concluziona că sunetele organizate în vocaliză sunt subordonate forţelor imaginative unificatoare. Datorăm acestor forţe crearea stilurilor, a sistemelor expresive muzicale, a nenumăratelor sisteme tehnice. Giulio Caccini susţinea că arta cântului este un proces cauză-efect, la capătul căruia se obţine uşurinţa cântului. În consecinţă, în ipostaza tehnică, vocea dobândeşte densitate, complexitate şi mai ales naturaleţe.

Tehnica vocală este o variabilă fenomenologică permanentă, un sistem explicit şi implicit. Analiza asupra vocalităţii diferitelor perioade ale istoriei muzicii sau asupra principiilor

tehnice promovate de şcolile de canto o susţin.

Au existat numeroase şi incitante controverse legate de gândirea asupra diverselor atitudini faţă de voce. Este binecunoscut în istoria muzicii conflictul asupra vibrato-ului. “Quando fra cantanti di musica antica si parla di «vibrato», rischia sempre di scorrere il sangue.”[1] Autorul încearcă să sintetizeze în lucrarea sa disputa. O parte a interpreţilor de muzică preromantică au încercat să găsească mijloacele expresive vocale adecvate, temperând vibratoul. Alţii au considerat, însă, că acesta nu trebuie modificat. Uberti, un meticulos cercetător al practicii muzicale vechi, vocale şi instrumentale, acordă celebrei dispute dimensiunea unui real război religios (sic!). Se întreabă autorul dacă Arianna îşi poate interpreta partitura folosind aceeaşi voce ca Santuzza. S-ar pune la îndoială “la grandezza di Monteverdi”, subliniază cu umor Uberti! Dirijorul englez Roger Norrington, într-un interviu, ne pune pe gânduri: să ne imaginăm lumea fără vibrato! Înţelegem, în concluzie, că vibrato-ul nu aparţine unei epoci sau alteia. El există, pur şi simplu! Azi se ştie cu certitudine că vibrato-ul poate fi controlat şi adaptat stilului, iar efectul acestui adevăr îşi găseşte aplicabilitatea eficientă în performanţele interpretării.

Se va supune analizei fenomenologice interpretarea desfăşurărilor melodice ample, acolo unde se poate remarca diversitatea de emisie a sunetelor vocalice, cu modificări frecvente ale cromaticei timbrale. Prin aceeaşi prismă, vor fi analizate şi segmentele cadenţiale de virtuozitate, implementarea în interiorul lor a tehnicilor speciale de cânt dar şi impactul vocii asupra pasajelor cu sunete excepţionale. Un loc important în analiza fenomenologică asupra vocalizei repertoriale îl deţin şi aspectele de comentariu, sau de „halou”, înţelegând prin acesta supradimensionarea prin vocalizare a efectelor emoţionale generate de fragmentele cu text.

Să nu uităm că autenticitatea trăirii emoţionale presupune prezenţa intuiţiei. Un studiu publicat de un grup de cercetători ai Universităţilor din Sydney, Singapore, Viena şi Londra, în revista *Proceedings of National Academy of Sciences* (PNAS), ne cere să ne antrenăm pentru a putea înţelege muzica, pentru a înţelege mai bine emoţiile altora. A asculta muzica nu înseamnă doar a observa dacă o piesă este veselă sau tristă, ci a sesiza şi calitatea emotivă a tonului vocii. Este necesar să ne dezvoltăm abilitatea de a percepe înălţimea sunetelor, de a asimila informaţiile fundamentale ale emoţiei limbajului muzical.[2] Cesare Peccarisi vorbeşte

---

[1] „ Când între cântăreţii de muzică veche se vorbeşte despre «vibrato», se riscă întotdeauna să curgă sânge.” , **La guerra del vibrato, un equivoco,** Mauro Uberti; Sursa:www.maurouberti.it/vibrato_ts/vibrato_ts.html; accest la 30 septembrie, 2011;

[2] Cesare Peccarisi, *Chi capisce la musica e un po' psicologo,* **Corriere della Sera**, Milano, 12 decembrie, 2012.

pe larg despre acestea în articolul *Chi capisce la musica e un po' psicologo,* din cotidianul italian **Corriere della serra**, Milano, 12 decembrie, 2012.

Sub aspectul fenomenologic al tehnicii de cânt, ambitusul vocal egalizat timbral în totalitate, impostaţia corectă, corectarea secvenţelor de pasaj, supleţea vocală, agilitatea, variaţia culorilor sunt alte câteva direcţii de studiu.

Tehnica fluenţei discursului melodic frazat îşi găseşte reflectarea cea mai elocventă în vocaliză. Este un motiv pentru care, analiza fenomenologică a procesului dificil al vocalizării poate începe cu *legatoul*. El presupune susţinerea continuă a vocalei emise şi devine esenţial în contextul realizării unui alt element de execuţie tehnico-expresivă, *sostenuto*-ul. Prin contrast, fraza susţinută se contrapune secvenţelor cu forme de agilitate.

Şi pauzele determină efecte excepţionale în interpretarea vocalizei, a cadenţelor. Pauzele pot fi obiectul unei analize fenomenologice detaliate. Ele au roluri multiple în discursul melodic. Tăcerea dispune de capacitatea de a semnifica sensuri fundamentale, ea îndeplineşte funcţii de determinare, semnificative pentru o cercetare fenomenologică. Stăpânirea tehnicii de realizare a pauzei face parte din fenomenul liric. Există pe parcursul vocalizelor de repertoriu, al cadenţelor, pauze surpriză, pauze scurte, pauze abisale, pauze conclusive, prăbuşiri în tăcere după un final dramatic.

Importante pentru fenomenologia cântului sunt şi tensiunile cumulative. În vocaliza de repertoriu, aceste momente alternează inspirat cu pasajele relaxate. Limbajul muzical le întrebuinţează, le evidenţiază chiar, prin contrast. Efectul se bazează pe existenţa energiei concentrate, generată de avântul interpretativ.

Libertatea vocală se manifestă atunci când locul mental şi fizic al sunetelor se întâlnesc într-o consonanţă perfectă, plină de fascinaţie. Tehnica vocală corect însuşită favorizează calităţile native ale glasului, conferă cântului toate libertăţile imaginate pentru momentul muzical interpretat. Armonicele care îmbogăţesc sunetul vocal sunt suprapuneri sonore complementare, ce rezonă în acelaşi timp cu sunetul de bază. Diferenţele constau în intensitate şi în frecvenţă. Vocea corect amplasată în rezonatori valorifică armonicele superioare, ceea ce nu se poate afirma despre o voce educată pe o poziţie joasă. Impostaţia vocală presupune fenomenul de iluminare a sunetului, proces primordial al expresivităţii, realizat prin asimilarea cântului cult. Maniera de utilizare a respiraţiei, impedanţa vocală fac vocea să fibrileze, să emoţioneze prin dimensiunea rezonatorie. Procesul de implementare a tehnicii corecte în abordarea unui rol va susţine întotdeauna

calitatea vocii.

Extensia vocală, alături de timbralitate şi emisie, reprezintă un alt element al cântului cult, extrem de apreciat în vocalizele de performanţă lirică. Pentru toate categoriile de voce, extensia amplă a vocalizelor dovedeşte măiestria senzaţională a emisiei, în registrele extreme. Măiestria plonjării în vocalizarea gamelor, a arpegiilor, a pasajelor de agilitate se circumscrie sferei fenomenologiei vocalizei. În lucrările de operă sau vocal-simfonice, sunetele din registrul supraacut coexistă armonios cu sunete extreme grave, atât în partiturile rolurilor feminine cât şi în cele masculine. Marii creatori ai genului liric au utilizat în scriitura cadenţelor sunetele extreme ale tuturor vocilor. Circulă ca anecdotică faptul că, la un spectacol cu **Aida**, la Scala, nemulţumiţi că acuta finală (*si bemol*) a ariei *Celeste Aida…*, interpretată de Carlo Bergonzi, era emisă în pianissimo, cei de la galerie au strigat: "Aici a greşit Verdi!". Da, Verdi a adăugat dublu pianissimo (*pppp*) pentru sunetul final al frazei *…un trono vicino al sol*, adăugând în acest mod, un coeficient de dificultate excepţională interpretării. O mare parte din public doreşte însă un forte triumfal. Întâmplarea de mai sus este dovada că o practică stereotipă duce la neînţelegeri.

În vocaliză, realizarea şi diversificarea culorilor se concretizează prin *voce piena*, în piano, în modificări agogice gradate, în *messa di voce*, etc. Dinamica nu este un impediment în faţa expresivităţii, ci o evidenţiază. Reunit cu alte sunete, în diverse combinaţii şi forme, sunetul oferă pretext pentru sintetizarea imaginativă cu tematică expresivă. Utilizarea dinamicii vocii trebuie să se desfăşoare cu discernământ. A absolutiza dinamica până la limita exclusivă induce riscul ca piano-ul să devitalizeze vocea iar fortissimo să o forţeze. Antonio Juvarra particularizează considerând că trebuie procedat ca şi când unul îl naşte pe celelălt, într-un fel de raport „yin-yang", unul - sursă a moliciunii, *morbidezza*, altul - al strălucirii, *brillantezza*.[3]

Un alt aspect fenomemnologic este oferit şi de descoperirea vocalei specifice vocii, aptă să o evidenţieze în modul cel mai relevant. Fenomenul este de notorietate. Cunoaşterea acestui detaliu începe încă din perioada iniţierii vocale şi va ajuta semnificativ reuşita executării unei vocalize.

Diversificarea vocală a cântului cultivat diferă de la cântăreţ la cântăreţ, de la un spectacol la altul. Sunt motivele pentru care se produce inefabilul actului artistic.

Virtuozitatea vocală aplicată în interpretarea vocalizelor de repertoriu se manifestă în următoarele direcţii: *executarea sunetelor extreme ale ambitusului* (pentru toate genurile de voce, în diverse nuanţe şi de diverse durate), *executarea ornamentelor* (apogiaturi, mordente,

---

[3]*v*. Antonio Juvarra**, I segretti del belcanto**, Edizione Curci, Milano, 2006

triluri, etc, adeseori organizate în cascade repetate), *executarea intervalelor de dificultate* (salturi, cromatisme, sferturi de ton), *executarea sunetelor preparate* (onomatopee), *executarea vocală în tehnici speciale de cânt clasice sau ale celor inovate de muzica secolului al XX-lea* (staccato, legato repetat pe câte două sunete, glissando, onomatopee,etc), *executarea pasajelor vocalizate cu formule ritmice de dificultate* (cascade de şaisprezecimi sau triolete, rulade, etc), *executarea în tempouri diverse* (rapide, lente) *a vocalizelor de dificultate tehnică* cât şi *implementarea în discursul vocalizat a pauzelor de diverse durate, pe diverşi timpi*. Toate acestea sporesc gradul de dificultate al interpretării.

Secolul al XX-lea aduce în domeniul emisiei o contribuţie fabuloasă, discursul monovocalic evoluează în cele mai surprinzătoare direcţii de expresie. Pe de o parte, sub aspectul tratării vocale, dezvoltarea şcolilor naţionale de compoziţie aduce în atenţia vocalităţii elemente originale din folclor. Pe de altă parte, muzica contemporană a acordat şi acordă încă vocalizelor o aplicare modernă, o dimensiune nouă a funcţionalităţii.

Filmul artistic şi cel documentar apelează frecvent la ilustraţii muzicale vocalizate, o alternativă a comentariului cinematografic, cu rol în sublinierea imaginii, dar şi ca manieră expresivă, complementară imaginii.

Muzica electronică a deschis o nouă orientare exprimării vocale necondiţionată de cuvânt. Tratarea electronică, prin intermediul aparaturii adecvate, a revoluţionat sunetul muzicii noi, l-a modelat pe coordonatele unor vibraţii supradimensionate, nemaiîntâlnite.

Se poate afirma că vocaliza a fost parte integrantă din ceea ce se poate numi noua revoluţionare muzicală a secolului al XX-lea.

La analiza prezentă, câteva idei mai pot fi adăugate, consecinţă a faptului că fenomenologia vocalizei se ocupă cu analiza tuturor aspectelor vocale ale interpretării.

Vocalizele de repertoriu, concentrate sonore ale unei importante capacităţi de aprofundare, s-au consacrat prin variate tălmăciri interpretative. Ele se concretizează nu numai datorită interpreţilor ci şi a altor factori cu rol determinant (profesori de canto, corepetitori, dirijori,etc), fiecare cu contribuţia sa la revelarea marelui adevăr: vocea umană în starea sa cea mai înaltă, creatoare de muzică.

Vocaliza se manifestă în plan simultan, alături de acompaniamentul orchestral sau alături de alte instrumente şi voci. Simultaneitatea manifestării vocale se conjugă cu succesiunea discursului muzical. Interdependenţa dintre aceste două coordonate ale organizării muzicale reflectă, în sens interpretativ, conexiunea elementelor muzicale constitutive ale partiturii, iar în sens afectiv, manifestări psihice dintre cele mai complexe, ilustrate de plurivalenţa sensibilei conştiinţe umane.

Putem confirma că actul interpretativ al vocalizelor se subordonează mentalului. Analizând fenomenul, observăm că reprezentarea în plan mental impactizează interpretul cu forţă stimulativă şi contribuie major la rezolvarea pasajelor de virtuozitate extremă.

Interpreţii creativi experimentează desprinderea de vechi şi ancorarea într-o nouă dimensiune interpretativă. Observăm, de exemplu, că o cadenţă este extrem de ofertantă pentru ingeniozitatea improvizatorică. Virtuozitatea tehnică şi avântul improvizaţiei, însoţite de expresivitate, au incitat fantezia interpretării vocalizelor.

Dorinţa permanentă a artistului de a epata celelalte interpretări va conduce către experimentare, către diversificare, către modernitatea tehnico-expresivă. Bucuria extremă a vocalizării se asociază cu dorinţa de a învinge, de a dobândi aprecierea unanimă a publicului. Când este inteligent folosită, vocea exaltă incandescent potenţialul expresiv.

Culoarea vocală reprezintă un aspect important al reuşitei vocale, atunci când alegerea repertorială este corect orientată. Pentru fenomenologia interpretării, raportul dintre timbralitate şi rolul interpretat devine fundamental. Selectarea unui rol în funcţie de timbralitatea vocală îi permite interpretului să îşi exercite arta cu plăcere, cu bucuria pe care o conferă rolul „potrivit”. Putem vorbi despre voci cu o culoare deschisă, voci sombrate, voci timbrate puternic, voci serafice, voci robuste, voci senzuale, voci cu timbru metalic şi enumerarea ar putea continua la nesfârşit, aşa cum nesfârşită este însăşi natura umană. Această diversitate covârşitoare, în combinaţie cu varietatea structurii psiho-fizice, generează noutatea şi originalitatea muzicii vocale.

Muzicalitatea interpretului contribuie la unitatea şi unicitatea interpretării vocalizante, ca o caracteristică variabilă a fenomenului vocal. Capacitatea de a percepe pentru a reda sensul, alături de ceilalţi factori ai interpretării alcătuiesc algoritmul secret al obţinerii magiei cântului.

Polifonia, prin organum-urile vocalizate, motete şi conductus-uri, a exploatat în mare măsură cântul vocalic gregorian. Prin intrări succesive sau simultane, vocalitatea s-a dezvoltat în direcţia performanţelor contrapunctice, a concentrărilor de maximă densitate.

Cântăreţii castraţi au deservit vocalitatea la cote maxime. Agilitatea senzaţională, ornamentaţia luxuriantă au făcut parte din bagajul vocal al acestor cântăreţi, din pasiunea lor pentru cânt. Invenţia şi ornamentaţia fastuoasă au îmbogăţit vocalitatea, mai ales în secolul al XVI-lea. De altfel, opera italiană este poate exemplul cel mai elocvent din istoria muzicii, emblematic pentru vocalitate.

Între vocalizele vivaldiene cu rol onomatopeic şi vocalizele contemporane, cu acelaşi scop expresiv, există o mare diferenţiere între mijloacele de tratare muzicală. Totuşi, necesitatea

lor expresivă a rămas în contextul muzical, ceea ce vorbeşte de la sine despre rolul constant al muzicii în comunicarea artistică de dincolo de timp şi spaţiu.

Există voci capabile să execute intervale subtile, atribuind sensuri sensibile unui discurs muzical vocalizat, elaborat savant. Nu putem să nu amintim dificultatea interpretării operei **Oedip** de George Enescu. Alături de dificila partitură a lui Oedip, trebuie evidenţiată şi partitura Sfinxului. Dificultatea sa intonaţională, timbral-expresivă, prin misterul vibraţiei joase dar şi prin extensia tulburatoare către registrul supraacut, cu accente vocale, unele chiar agresive, sunt recunoscute. Momentele vocalizate din interiorul operei, asemenea vocalităţii wagneriene, alcătuiesc orientări spre sunete cu durată lungă, melismatice, organizate în fraze şi tempouri largi. Din această cauză, partiturile oedipiene sunt percepute vocalizant, chiar dacă nu au forma clasică a vocalizelor inserate sau a cadenţelor. Efectul psihologic al sunetelor lungi, utilizate frecvent în lucrare, este cel care conduce la „iluzia optică” a vocalizării. În această categorie putem include, alături de creaţia wagneriană pentru voce, multe alte lucrări de expcepţie din repertoriul liric. Oferim câteva exemple: *Lamento di Federico*, celebra arie pentru tenor *È la solita storia del pastore…*, din opera **L'Arlesiana** de Cilea sau operele **Le Cid** de Massenet şi **Les Troyens** de Hector Berlioz etc. Alcătuită din două părţi inegale, **La Prise de Troie** şi **Les Troyens à Cartage,** opera lui Berlioz utilizează vocalizarea atât în partiturile soliştilor cât şi în cele ale corului. Vocalizele redau atmosfera mitică, îmbrăcând cu duioşie, candoare dar şi cu tragism profund momentele importante.

Marile celebrităţi ale artei lirice au exercitat prin magnetismul lor timbral, o seducţie puternică asupra publicului. Feodor Şaliapin, Enrico Caruso, Maria Callas, Franco Corelli, Piero Cappuccilli, Johan Jonathan Björling sunt doar câteva nume ale unor interpreţi celebri care s-au impus şi prin generozitatea excepţională a timbrului lor vocal. Vocile celebre, impunătoare în galerie a marilor voci ale omenirii, au transmis un mesaj optimist pentru ceea ce înseamnă miraculosul vocal, superioritatea raţiunii în raport cu pasiunea şi fantezia artistică, credinţa într-un ideal vocal permanent.

A căuta - a găsi! În arta lirică, acest raport devine prolific. Informarea aprofundată, o documentare minuţioasă asupra a tot ce reprezintă vechi şi nou în timbralitate, în emisie, în intonaţie demonstrează valabilitatea raportului menţionat.

Fenomenologia vocală îşi extinde sfera şi către analiza epocilor istorice de creaţie şi de interpretare vocală. Se vorbeşte despre o fenomenologie a barocului, a romantismului, a belcanto-ului, a muzicii vocale a secolului al XX-lea etc.

Multiple sunt însă elementele care personalizează exprimarea vocală, care confirmă verosimilitatea sa. Când nu reuşesc, vocalizele cad victime unei mentalităţi disfuncţionale.

Vocaliza de repertoriu dobândeşte forţă de expresie tocmai prin inexistenţa logosului noţional. Instrumentul de exercitare a expresivităţii vocalizante este excluderea cuvântului rostit. Trăirile susţin cântul vocalizelor, strălucitoare prin perfecţiunea execuţiilor tehnice a pasajelor de virtuozitate. Cine nu deţine această capacitate, nu poate fi artist liric.

Atingerea performanţei surprinde prin ieşirea din tiparele teoretice ale tipurilor de voce. De altfel, pentru fiecare gen sau subgen vocal, există tratări specifice ale cadenţelor sau ale vocalizelor inserate. Soprana, mezzosoprana, tenorul, baritonul şi basul, cu multiplele lor subtipologii, reprezintă tot atâtea zone ale exprimării vocale ce marchează o problematică fenomenologică demnă de un studiu detaliat.

Vocaliza de concert, regină a vocalizării, adaugă valenţe noi în emisia vocală. În această ipostază, interpretul liric, asemenea interpretului instrumentist, este situat în faţa eului muzical şi poetic, pe care este obligat să-l aprofundeze, pentru a-l putea exprima. Gen muzical nonverbal, vocaliza de concert se adaptează la fiecare ipostază imaginativă, alunecând către starea de reverie. Emisia se va adapta detaliilor, fluxul vocal începe, continuă şi curge către finalitate. Interpretarea se pregăteşte înainte, proiectând-o în imaginaţie, într-o desfăşurare continuă, frază cu frază, prin elaborarea raţională anticipată. Vocaliza de concert conferă posibilitatea unificării aspectului muzical (vocal şi instrumental) cu cel imaginativ, într-un unic, original şi expresiv limbaj sonor. Se naşte sentimentul sensibil al unei narări pe mai multe planuri, adesea congruente.

Vocaliza are nevoie de propulsare într-un spaţiu de audiere adecvat. Se exercită o stare de dominare totală a spaţiului, o forţă ce rezidă în generozitatea vocalei. Ea străpunge spaţiul în mijlocul căruia se produce, umanizându-l prin vibraţie şi sens. Vocala cântată posedă şi capacitatea de a dramatiza spaţiul. Potenţialul expresiv vocalizat se combină cu imaginea spaţialităţii. Spaţiul va prinde viaţă, va putea fi activat un original univers liric. Discursul vocalizei este absorbit şi înnobilat de ambient. Spaţiul de ascultare devine un spaţiu respectat, pregătit pentru actul audierii. Să ne amintim că Händel, impulsionat de acustica reverberantă a **Catedralei Westminster**, compune o muzică pentru mase, omofonică, o explozie jubilatorie a unui cor grandios care cântă pe şapte voci, dublat de trompete, **Coronation Anthems**. Nicolas Fouquet, ministrul de finanţe al Franţei, punea la dispoziţie artiştilor castelul său, transformat astfel într-un loc privilegiat şi elevat, al artelor. **Arenele din Verona**, după **Coloseumul** din Roma, amfiteatrul antic cel mai bine conservat din lume, loc al luptelor între gladiatori, restaurate, pun la dispoziţia actului artistic condiţii acustice

excepţionale.[4]
Interpretul, emiţător al propriei voci, va trebui să conştientizeze procesul de proiectare a vocii. Proiecţia glasului în spaţiul în care se produce actul artistic este asigurată datorită procesului de impostaţie. Tipul de vocalizare şi de fonaţie al cântăreţilor lirici se susţine prin teza ce se referă la timbralitate, strălucire, rotunjime a sunetului. Aşadar, procesul de impostaţie pregăteşte vocea pentru a fi auzită din oricare unghi al spaţiului de cânt, depăşind „pânza orchestrală". Originea acestui tip de cânt se află în trecutul istoric, un timp în care nu existau instrumentele de amplificare.
În consecinţă, se impune să ne îndreptăm atenţia şi către tehnica modernă auxiliară de emisie, microfoane şi difuzoare, către ştiinţa cu care sunt utilizate de la pupitrul tehnic. Trăim într-o epocă a ingineriei sunetului prelucrat electronic. În acest caz, impostaţia îşi mai poate exercita rolul? Iată o întrebare la care se dau numeroase şi controversate răspunsuri. Vocea este apărată. Din fericire, se recunoaşte că volumul nu reprezintă caracteristica majoră a unei voci. Presupusul „ajutor" al vocii are însă şi un efect contrar. Amplificarea pune în evidenţă cele mai mici imperfecţiuni vocale sau ale respiraţiei, adaugă distorsionări, denaturează vocea reală. Prelucrarea sunetului are capacitatea de a transforma o voce frumoasă într-una urâtă şi invers. Nu puţine sunt exemplele creării unei voci a cărei calitate este contrafăcută. Se creează falsa vedetă iar dezamăgirea publicului este imensă, în contextul audierii în direct. Sunt realităţi uşor de depistat.
Dar oare spectacolul actual, sub aspect vocal, mai are farmecul de altădată, exclusiv axat pe performanţele interpreţilor? Care este rolul înregistrărilor şi în ce măsură ele redau emoţia naturală a spectacolului? Subiectul este incitant, iubitorii artei lirice dar şi critica muzicală dau răspunsuri nuanţate. Asistăm, fără îndoială, la o transformare istorică a fenomenologiei spectacolului liric.
Revenind la vocaliză de repertoriu, subliniem că transparenţa ei sonoră induce în linia melodică senzaţia de plutire, inefabilul, neatinsul dar şi penetranţa, forţa de neoprit a emisiei, creând o analogie strânsă între spaţialitate şi emfaza timbrală.
Diapazonul vast al semnificaţiilor cântului vocalizat confirmă coordonata fenomenologică a interpretării.
Ştiut fiind faptul că muzica este o artă cinetică şi sugerativă, deducem următoarele aspecte ale fenomenului vocalizat: vocalizele îşi au fundamentul în discursul melodic axat pe sunete de diferite înălţimi, cu diverse intensităţi şi cu o timbralitate bogată, organizate după o metrică

[4] Sursa: Wikipedia, the free encyclopedia; en.wikipedia.org/wiki/Colosseum; accesat la 1 octombrie, 2011

precisă, care nu implică deloc prezenţa cuvintelor. Nonlingvistică, muzica are forţă, manifestată în sens descriptiv, narativ, demonstrativ, evocator dar şi liric, dramatic, ingenuu etc. Nonconceptuală, vocaliza permite publicului să o asculte şi să se „armonizeze” cu sonoritatea fluxului său vibrant.

BIBLIOGRAFIE

1. AGACHI, Mihaela, **Personaje lirice în travesti pentru vocea feminină gravă**, Editura ARTES, Iaşi, 2007;

2. ARNAULT, Pascal; DARBON, Nicolas, **Messiaen…les sons impalpables du rêve**, Millénail III Editions, Lillebonne, 1999;

3. BARBIER, Patrick, **Histoire des castrats**, Editura Grasset, Paris, 1988;

4. BĂLAN, George, **Sensurile muzicii,** Editura Tineretului, Bucureşti, 1965;

5. BERNSTEIN, Leonard**, Cum să înţelegem muzica,** Editura Muzicală, Bucureşti, 1982;

6. CELLETTI, Rodolfo, **La grana della voce, Opera, direttori e cantanti**, Editura Baldini & Castoldi, Milano, 2000;

7. CEZAR, Corneliu, **Introducere în sonologie**, Editura Muzicală, Bucureşti, 1983

8. COHEN-LEVINAS, Dannielle, **La voix au-delà du chant; une fenêtre aux ombres**, Editura Vrin, Paris, 2006;

9. CONSTANTINESCU, Grigore, **Splendorile operei**,Editura Noul Orfeu, Bucureşti, 2004

10. DONALD, Merlin, **Les origines de l'ésprit moderne**, Editura De Boeck Université, Paris,1999 ;

11. ENĂCHESCU, Eleonora, **Dualitatea text-muzica în genul operei***,* Editura Universităţii Naţionale de Muzică, Bucureşti, 2004;

12.GERBOUD, Françoise Roy**, La musique comme art total au XXe siècle: sons-couleurs-formes, systémique et symbolique**, Editura L'Harmattan, Paris, 2009;

13. JUVARRA, Antonio**, I segretti del belcanto**, Edizione Curci, Milano, 2006;

14. PECCARISI, Cesare, *Chi capisce la musica e un po' psicologo,* **Corriere della Sera**, Milano, 12 decembrie, 2012;

WEBOGRAFIE

1. Wikipedia, the free encyclopedia; en.wikipedia.org/wiki/Colosseum

2. www.maurouberti.it/vibrato_ts/vibrato_ts.html;

Liviu Comes – 100 de ani de la naștere

Profesor Andreea – Diana Giurea,
Liceul de Arte *Dimitrie Cuclin,* Galați.
licearte@yahoo.com

Abstract
Musical creation and teaching activity of the musician Liviu Comes (born on 13 december 1918) was carried out and affirmed in twentieth century Romania on a large period of time, beginning with the years between the two world wars, when his formation took place in Academy of Music from Targu – Mures (1927 – 1937), and Academy of Music in Cluj – Napoca (1946 – 1950) finishing on 21 century (December 2004). Taking into consideration the diversity of his musical preoccupation, his artistic and didactic creation, the importance of his theoretical contributions and his musical compositions dedicated to children and youth in a period of a constant development of Romanian musical education – this article is intented to be a portrait of an artist on the background of Romanian musical evolutions of the last century of history.
Key words: *Romanian musician, music composition technique, musical education, music for children and youth*

Introducere

Perioada în care s-a născut și format ca muzician Liviu Comes – deceniile de după Marea Unire – a fost un timp de mare deschidere a culturii, a muzicii culte românești către valorile occidentale. În urma analizei detaliate, muzicologul Clemansa Liliana Firca susține tendința accentuată de modernizare a stilurilor românești începând din deceniul al doilea al secolului XX prin asimilarea tehnicilor de compoziție dezvoltate de creatorii est-europeni: Janacek, Stravinski și Bartók.[5] „Axa Stravinski – Bartók”[6] a fost urmată de câțiva dintre tinerii creatori români: Mihail Jora, Philip Lazăr, Marcel Mihalovici, Paul Constatinescu, Constantin Silvestri. Tehnicile de ostinato, structurile modale tradiționale (de la oligocordii la moduri cromatice), armonizările tonale sau meta-tonale sunt câteva din trăsăturile regăsite în

[5] Cf. Clemansa Liliana Firca, *Modernitate și avangardă în muzica Ante și Interbelică a secolului XX* (1900-1940), p. 128
[6] Idem

creațiile compozitorilor români amintiți.[7]

O altă linie de modernizare a stilurilor de compoziție a fost inspirată de post-romantismul german și exprimată prin hipercromatizarea limbajului armonic. Trăsătura de stil amintită este mai prezentă în creația compozitorilor educați la Viena și Leipzig: Marțian Negrea și Mihail Jora. Cercetând creația lui Marțian Negrea, Sigismund Toduță subliniază limbajul deosebit de avansat din lucrările scrise în intervalul 1921-1924, insistând asupra începutului avangardist al carierei componistice a lui Marțian Negrea.[8] Pentru Clujul muzical al anilor 1920, receptarea *Suitei pentru pian „Impresii de la țară”* sau a liedurilor pe versuri de Lucian Blaga a reprezentat un avans al mijloacelor de expresie preluat ulterior de Sigismund Toduță și discipolii săi.

Având în vedere numele importante ale creației muzicale interbelice, se poate observa o tendință de grupare a autorilor în funcție de disponibilitatea lor de modernizare și asimilare a limbajului european contemporan. Dacă Mihail Jora, Philip Lazăr, Marcel Mihalovici, Constantin Silvestri au manifestat o mai vie disponibilitate spre experiment și sincronizare europeană, Marțian Negrea după momentul de început și Sabin Drăgoi au susținut tendința tradițională de valorificare a folclorului prin mijloacele impresioniste și neo-clasice. În acest context Clemansa Firca îl amintește pe Sigismund Toduță care și-a configurat un stil de sinteză, angajându-se „la finele anilor 30, *într-una din cele mai neforțate depășiri ale antinomiei tradițional-modern*...”[9]

În ultimul deceniu interbelic se constată o accentuare a trăsăturilor neoclasice a compoziției românești. Sunt abordate genuri ale muzicii baroce (concert grosso, preludiu și fugă, divertisment, toccata, concertino, suite instrumentale) sau este realută polifonia vocală a Renașterii în creații corale sau vocal-simfonice de Sigismund Toduță în perioada stagiului său de la Roma: *Psalm 23* pentru cor *a capella* (1937); *Psalmus 97* pentru cor mixt și orgă (1938); *Psalm 133* pentru cor mixt, soliști și orchestră mare (1939)[10]. La fel ca în creația neoclasică europeană a deceniilor al doilea și al treilea, în muzica semnată de Filip Lazăr, Marcel Mihalovici, Dinu Lipatti, și Constantin Silvestri se percepe o abstractizare a imaginii muzicale, o austeritate a expresiei care, în opinia Clemansei Firca se va prelungi în creația românească până în jurul anilor 1960[11]. Observația este deosebit de utilă pentru a înțelege

---

[7]Ne referim la suita pentru pian *Joujoux pour Ma Dame* de Mihail Jora; *Toccata* pentru pian de Zeno Vancea
[8] Sigismund Toduță, *Omagiul lui Marțian Negrea*, în *Lurcrări de muzicologie,* vol. 15, Cluj- Napoca, 1984, pp. 47-51

[9] Cf. Clemansa Liliana Firca, Op.cit, p. 132
[10] Cf. Clemansa Liliana Firca, Op. cit. p. 172
[11] Idem pp. 172 – 173

începuturile creatoare a ale lui Liviu Comes.

Activitatea muzicală deosebit de bogată din Ardealul Interbelic, desfăşurată pe plan componistic, interpretativ și pedagogic explică menținerea peste timp a unui nivel musical înalt al vieții muzicale transilvane și a școlii de compoziție. În mod sigur culegerea, și prelucrarea corală a folclorului ardelenesc – marea acțiune a muzicienilor ardeleni în perioada de după unirea cu țara au pus baza unei școli de creație corală și a unui stil considerat între timp general – românesc.

După 1950, perioadă în care și-a desfăşurat activitatea compozitorul și profesorul Liviu Comes, creația muzicală românească se afirmă prin câteva direcții tematice și de tehnică componistică, precum:

a). Valorificarea în continuare a celor două tradiții naționale – folclorul și cântul bizantin;

b). Asimilarea unor tehnici moderne sau de avangardă din creația europeană și americană;

c). Corelarea acestor date într-o nouă sinteză prin afirmarea și configurarea unor contribuții originale ale muzicii românești contemporane.

Prin bogăția creației și a soluțiilor inedite oferite de compozitorii români moderni, componistica românească a avut o ascensiune impresionantă, devenind la sfârșitul secolului XX comparabilă pe deplin cu cea a culturilor muzicale de tradiție.

După perioada de mari constrângeri, rămasă în istorie sub denumirea realism-socialist (1948 – 1956, continuată în forme domoale până în 1965), în care compozitorii erau obligați să scrie muzică accesibilă inspirată din folclor și recurgeau astfel la simple armonizări și orchestrări ale melodiei citat, tehnicile de prelucrare a folclorului s-au asociat treptat cu tehnicile de compoziție preluate din vest: serialism modal, aleatorism și improvizație, tehnica texturilor. În ce privește sursa bizantină, creatorii au fost strict cenzurați în preluarea cântului autentic, vocal; doar spre sfârșitul deceniul 70 – 80, interesul politic cultural al țării pentru demonstrarea „marii tradiții românești” a creat un culoar și pentru valorificarea muzicii bizantine, bineînțeles fără cuvintele religioase care o însoțeau.

Liviu Comes – aspecte ale unei biografii artistice

Compozitor, muzicolog şi profesor, **Liviu Comes** a rămas în istoria muzicii româneşti ca un muzician erudit, cu un profil special oferit de importanța acordată compoziției didactice vocale și instrumentale pentru copii, continuată de o multitudine de opusuri camerale în limbaj avansat, utile în perfecționarea virtuozității instrumentale a interpreților profesioniști. O a doua dominantă a evoluției sale a constituit întrepătrunderea dintre interesul acordat polifoniei vocale renascentiste și melodiei arhaice românești rezultând creații cu un limbaj personal și o cizelare perpetua a tehnicilor subsumate monidiei și polifoniei. Miniaturile

scrise pentru diferite instrumente, multe piese corale, tratatele și manualele de contrapunct, rămân astăzi un fond de creație și cercetare mereu abordat.

Născut într-un sat românesc din țara Hațegului (Ardeal), în anul Marii Uniri, viitorul compozitor Liviu Comes va fi marcat de sonoritatea cântecului popular pe care, la fel ca toți creatorii ardeleni ai timpului, îl va integra în creațiile sale. Deosebiți de importanți în formarea sa ca muzician au fost anii petrecuți la Conservatorul Municipal din Târgu-Mureș (1927-1937), în care a fost instruit ca violonist, pianist (de către Olga și Maximilian Costin) dar și în disciplinele necesare compoziției și dezvoltării culturii musicale, de către Zeno Vancea. Cultivatul muzician „i-a deschis ochii asupra unor creații bartókiene, a impresionismului francez sau a celei de-a doua școli vieneze”[12]. Lumea muzicală descoperită la școală l-a determinat să se perfecționeze prin lecții particulare cu Marțian Negrea (armonie, contrapunct) și Franz Xaver Dressler[13]. Căutându-și vocația și locul său în lumea intelectuală ardelenească, Liviu Comers își începe studiile universitare în alte domenii decât muzica, urmând Facultatea de Medicină din Cluj – Sibiu (1937-1943) și Facultatea de Litere și Filosofie (1942-1944). În mod sigur, profesorii diciplinelor umaniste de la ultima facultate absolvită – D. D. Roșca, Lucian Blaga, Liviu Rusu – au creat deschiderea culturală și au stimulat reflecția intelectuală a tânărului Liviu Comes. Muzica a rămas pasiunea și preocuparea lui constantă, înscriindu-se până la urmă la Conservatorul din Cluj pentru a adânci știința muzicii și practica interpretativă cu maeștri ca Sigismund Toduță (compoziție), Iuliu Mureșianu (orchestrație), Antonin Ciolan (dirijat), Ana Voileanu-Nicoară (pian).[14]

Începutul activității creatoare (imediat după 1950) coincide cu una dintre cele mai grele perioade din trecutul politic și cultural al țării noastre. Muzicienii, la fel ca și ceilalți artiști erau în plin proces de aplicare a esteticii realismului socialist, impus de Rezoluția Sovietică din 1948. Întreaga muzică occidentală a secolului XX era interzisă, limbajul muzical avansat era interpretat ca decadent, accesibilitatea fiind cerința fundamentală a regimului comunist din anii ’50. În acest context, Liviu Comes a debutat cu genuri ale muzicii de cameră, neutre din punct de vedere ideologic: *Sonata pentru pian* (1951), *Suită pentru pian „Cântece şi jocuri”* (1952); *Sonată pentru pian şi vioară* (1954). Lucrările de factură neoclasică prin gen și formă dezvăluie meșteșugul compozitorului, proaspăt absolvent al clasei lui Toduță, maniera de creație sub influența sonorităților folclorice fără utilizarea citatului. Desfășurările melodic-modale, ritmurile de joc sau de cântec lung în rubato se asociază deja cu tehnica care

[12] Carmen Stoianov, *Liviu Comes*, în revista *Muzica,* nr. 3/1999, p. 10
[13] Cf. Viorel Cosma, Comes, Liviu, în *Muzicieni din România. Lexicon,* vol. 2(C-E), Editura Muzicală, 1999, p. 25
[14] Viorel Cosma, Op. cit, p. 25

îl va consacra - și desfășurarea polifonică a vocilor în scriitura dedicată ansamblului cameral.

În același an, în paralel cu începutul carierei sale didactice la conservatorul clujean, Liviu Comes debutează și în creația corală. În acest univers, legătura cu folclorul este mult mai strânsă, autorul bazându-se pe studiul științific al melodiilor populare din Transilvania. Ciclul *10 coruri bărbătești* (1953), reprezentând prima aplicare ale acestei preocupări, este o imagine a diversității folclorului ardelenesc și reflectă capacitatea autorului de adaptere a scriiturii corale în scopul prelucrării expresive a cântecului originar.

Tot în primii ani de creație, Liviu Comes se lansează în cea de-a treia linie a carierei sale, muzica dedicată copiilor, scriind: *Piese pentru ansamblu instrumental - Scufița roșie* (1957), balet în trei acte pentru ansamblu coregrafic de copii[15]. În aceeași categorie se înscrie și amplul ciclu de piese polifonice apărute sub titulatura *Miniaturi pentru pian (Melodii polulare),* oferite învățământului instrumental din România, lucrare cunoscută prin publicare și peste hotare.[16]

Deși încă foarte tânăr, datorită rigorii, a notei personale din primele creații compuse și a implicării sale în activitatea didactică, Liviu Comes a fost solicitat și pentru coordonarea activității Filialei din Cluj a Uniunii Compozitorilor Români, în calitate de secretar, funcție pe care a avut-o între anii 1954-1963[17].

În deceniul 1960-1970, activitatea componistică a lui Liviu Comes se dezvoltă prin abordarea unor genuri simfonice și camerale în care evoluează de la transfigurarea folclorului în limbaj modal-diatonic din *Divertismentul pentru orchestră de coarde* (1961) la inserția accentuată a cromatismului modal din *Divertisment pentru cvintet de suflători* (1964). „Limbajul melodic al *Divertismentului pentru cvintet de suflători* marchează o nuanță stilistică majoră la finele acestei prime faze de creație, în sensul că atât ambianța modală care, în linii mari poartă raportări diatonice, cât și traseele melodice sunt tratate cromatizat" – apreciază Carmen Stoianov.[18]

În genul coral sunt importante, prin expresie și limbajul avansat, madrigalele *Trei pasteluri pentru cor de femei* pe versuri de George Lesnea (1965). La fel ca majoritatea compozitorilor români contemporani, Liviu Comes inițiază tehnica serial-dodecafonică, reușind o sugestivă descriere a atmosferei poetice în baza unei serii valorificată la nivelul

---

[15] Viorel Cosma, Op. cit, p. 27
[16] Carmen Stoianov, Op. cit; p. 19
[17] Idem, p. 26

[18] Idem, p. 20

ciclului prin mijloacele tradiționale ale stilului.[19] Subliniem însă atenția și grija autorului pentru sonanță, realizată prin decalarea polifonică, rarefierea discursului și atenuarea asperităților rezultate din implicarea cromatismelor. Din acest moment, limbajul creator a lui Liviu Comes se complică tot mai mult, serialismul fiind aplicat atât în muzica instrumentală de cameră (*Sonata pentru clarinet și pian,* 1967) cât și în creația simfonică (*Salbă,* 7 variațiuni pentru orchestră, 1969).

Anii 1960-1970 reprezintă și perioada debutului său în cercetarea muzicologică, prin studii ce teoretizează experiențele componistice anterioare. Ne referim la *Contribuții la studiul procesului de creație în cântecul popular românesc,*[20] și la cele două articole legate de inițierea copiilor în muzica polifonică: *Asupra unor mijloace pentru introducerea copiilor în musica vocală polifonică* și *Metodă de inițiere a copiilor în polifonia la trei voci.*[21]

Pentru Liviu Comes, anii ’60 au fost deosebit de rodnici, activitatea sa didactică fiind apreciată prin avansarea în pozițiile universitare de conferențiar (1962-1967) și profesor (1967-1969) la clasele de armonie, contrapunct și forme muzicale. Mai mult, muzicianul s-a angajat în activitatea organizatorică a conservatorului clujean, servind în calitate de prorector (1963-1965) și rector (1965-1970). Începând colaborarea cu instituția de învățământ muzical superior din București în calitate de profesor de contrapunct, Liviu Comes s-a mutat în capitală unde va preda până în 1981, deținând și funcții de conducere: prorector (1971-1974) și șef de catedră (1979-1981). Perioada didactică bucureșteană se combină cu atribuțiile sale profesionale în cadrul Uniunii Compozitorilor unde va îndeplini funcția de secretar al Secției de creație didactică și pentru copii (1977-1990).[22]

Realizările componistice ale perioadei 1970 – 1990 pot fi clasificate în două mari grupe: 1. lucrările vocal - simfonice cu tematică istoric-patriotică și lucrări instrumentale de cameră, printre care miniaturi pentru instrumente de suflat solo grupate în ciclul *Măguri.* Oratoriul *Cîntec în piatră* (1978) a fost gândit ca o lucrare amplă pentru cvartet vocal, cor și orchestră și condus componistic într-un limbaj total cromatic fără rigoarea serială anterioară. Comentând această creație Carmen Stoianov afirmă: „aparatul sonor utilizat realizează o unitate fonică în spiritul imaginii noastre despre muzica epocilor îndepărtate; în acealși sens al proiectării sonore imaginare în trecutul de milenii, implicațiile arhitecturale primitive ale oratoriului au semnificația unui omagiu adus pietrei cioplite de mâna strămoșilor, simbol al

---

[19] Cf. Carmen Stoianov, Op. cit, p. 23
[20] Studiu apărut în revista *Muzica,* nr. 2/1962
[21] Studii apărute în lucrări de muzicologie, Cluj-Napoca, nr. 1/1965 și nr. 4/1968

[22] Cf. Viorel Cosma, *Comes, Liviu,* Op. cit. p.26

durității și dăinuirii."[23] Înrudită cu piesa comentată este lucrarea vocal – simfonică *Ofrandă transilvană* (1987) definitivată mai târziu și reflectând sinteza de limbaj a compozitorului concentrat asupra timbrului, monodiei și scriiturii „întrețesute cu pânze eterofonice"[24].

Cea de a doua direcție a perioadei sale de creație dintre ani 1970-1990 a fost definită de Carmen Stoianov drept „etapa construcției modale pe baza arhietipală"[25]. Intenția compozitorului de a atinge zonele profunde de mare simplitate a expresiei românești se va realiza mai întâi în ciclul *Măguri,* piese pentru instrumente solo (flaut, clarinet, fagot). Pentru Liviu Comes aceste creații reprezintă totodată experimente de scriitură ce fructifică notația modernă, desfășurarea ritmică în afara măsurii, efectele timbrale speciale, exploatând potențialul tehnic și expresiv al fiecărui instrument. Fructificând experiența acumulată în lucrările solo, Liviu Comes a scris în anul 1981 un *Trio pentru oboi, clarinet și fagot* la solicitarea catedrei de muzică de cameră a conservatorului bucureștean. Lucrarea a fost gândită în trei părți și utilizează celule motivice de sursă popular – arhaică bazate pe intervale caracteristice repetate și variate coerent (cvinta micșorată, alunecarea semitonală). În această lucrare autorul revine la arhitecturile formale tradiționale de sonată și rondo.[26] În lucrarea următoare, *Dialoguri pentru clarinet, fagot și percuție,* autorul contiună scriitura din ciclul *Măguri*, avansând însă prin valorificarea instrumentelor de percuție la nivel coloristic. Din aceeași perioadă amintim și sonatinele pentru oboi și pian sau pentru vioară solo. În paralel, Liviu Comes este preocupat de creația corală, adăugând în lista lucrărilor sale de gen poeme ample în scriitură modernă: *Cetatea înaltă. Noapte, Vară cât veacul, Septembrie.*

Continuând linia compozițiilor didactice, în toată perioada discutată aici, Liviu Comes scrie miniaturi grupate în cicluri pentru diferite instrumente și pentru coruri de copii, dintre care amintim: *4 schițe pentru vioară și pian* (1979), *2 Dansuri din Apuseni pentru oboi și pian* (1983). Liviu Comes s-a dedicat educației muzicale a copiilor considerând că pentru însușirea muzicii este nevoie de joc și de familiarizare cu instrumentele musicale.

Încă din primii ani ai activității sale bucureștene, Liviu Comes se afirmă în calitate de realizator de tratate și manuale. Lucrarea sa *Melodica palestriniană* (1971), continuată de variantele didactice – *Contrapunct. Manual pentru liceele de muzică* (1977) va face epocă, având importanță decisivă în predarea și dezvoltarea tehnicii polifonice la toate ciclurile de învățământ. Manualele lui Liviu Comes realizează pasul decisiv în renunțarea la metoda de predare a contrapunctului pe specii (metodă inaugurată de Tratatul *Gradus ad Parnassum* de

[23] Carmen Stoianov, Op. cit. p. 27
[24] Idem, p. 28
[25] Idem. p. 29
[26] Cf. Carmen Stoianov, Op. cit. p. 31

J. J. Fux) drum deschis de compozitorul și profesorul clujean MaxEisikovits. „Contrapunctul trebuie privit astăzi - afirma Liviu Comes – ca o disciplină a desfășurării orizontale a sunetelor, în linii melodice integrate într-o țesătură simultană. În consecință, restructurarea acestei discipline trebuie să pornească de la o concepție lineară a contrapunctului și să aibă la baza studiul melodiei” [27]. La nivelul învățământului universitar, un pas important l-a realizat *Tratatul de contrapunct vocal și instrumental* (1986) elaborat în colaborare cu Doina Rotaru. La fel ca în studiile și cărțile anterior amintite, acest tratat dezvăluie calitățile deosebite de cercetător ale lui Liviu Comes: rigoare științifică, cultură vastă, spirit de sinteză.

Primii ani după schimbarea regimului politic din România îl găsesc pe Liviu Comes predispus pentru compoziția religioasă, reamintind mediul de formare clujeană din anii 1940. Liturghiile compuse atunci de Francisc Hubic, Sigismund Toduță, alte lucrări sacre semnate de Marțian Negrea și Sabin Drăgoi se reactualizează în memoria afectivă ale fiului de preot Liviu Comes în momentul procesului de creație. *Psalm 67 „Milostiv fi nouă” pentru cor mixt* (1991), *Liturghia Sf. Ioan Gură de Aur* pentru cor mixt (1991) cu o versiune la 2 voci, *Psalmi de restriște* pentru cor și soliști (1996), și *Liturghia II „Brevis” (1998)* pentru 2 voci egale constituie un corpus substanțial al componisticii sale din ultima perioadă. Dintre toate creațiile religioase, s-a evidențiat *Liturghia Sf. Ioan Gură de Aur,* premiată de Uniunea Compozitorilor, muzică originală în stil bizantin, cu un limbaj tono – modal și scriitură polifonică, amintind, cum am mai spus, epoca de vârf a genului reprezentată de Sabin Drăgoi și Marțian Negrea.

Artist și intelectual creator și om de știință deschizător de drumuri muzicale pentru copii dar și pentru tinerii muzicieni aflați pe băncile conservatorului, Liviu Comes a fost apreciat în toate mediile profesionale în care a activat – Conservatoul de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj – Napoca, Conservatorul de Muzică „Ciprian Porumbescu” din București, Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor și instituțiile muzicale ale țării în care muzica sa s-a interpretat constant de-a lungul anilor. Predilecția pentru compoziția camerală determină și astăzi abordarea în spațiul didactic, dar nu numai, a multiplelor sale miniaturi sau lucrări instrumentale pluripartite.

Concluzii

Urmărind în paralel evoluția creației românești și devenirea personalității lui Liviu Comes, putem constata numeroase puncte de intersecție, continuări de direcții dar și inițierea unor noi preocupări muzical-componistice. Liviu Comes a asimilat mai întâi modalitățile de

[27] Liviu Comes, *Câteva principii de modernizare a învățământului contrapunctului,* în revista *Musica* nr. 3/1976, p. 22

armonizare a folclorului transilvănean, asociate, după modelul maeștrilor săi Marțian Negrea și Sigismund Toduță, cu tehnicile polifonice renascentiste sau baroce și le-a aplicat în lucrări corale și pianistice.

Odată cu apropierea sa de creatorii din București (și prin calitatea de membru al UCMR, începând din 1951), Liviu Comes își dezvoltă limbajul în direcția unei complexități cromatice sporite până la utilizarea serialismului dodecafonic – la fel ca cei mai importanți compozitori tineri ai anilor 1960: Pascal Bentoiu, Cornel Țăranu, Anatol Vieru, Ștefan Niculescu. În această perioadă capacitatea componistică sporește, finalizând lucrări camerale complexe și poeme-corale sau vocal-simfonice de amploare.

După integrarea sa în colectivul profesoral al Conservatorului din București, Liviu Comes a fost sensibilizat de creația lui Tiberiu Olah a cărui influență o vom regăsi în miniaturile sale pentru instrumente de suflat solo din ciclul *Măguri* și creațiile camerale ce au urmat. Lucrările reflectă căutarea esențelor ritmice, melodice și coloristice ale expresiei folclorice și dispunerea lor într-o desfășurare sonoră contemporană.

Libertatea de exprimare oferită de perioada post-revoluționară l-au determinat pe Liviu Comes să se întoarcă la tradițiile corale ardelenești ale muzicii religioase, compunând un număr important de creații de gen, la fel ca numeroși alți muzicieni, din generații diferite. Comparabil cu un număr important de compozitori români, Liviu Comes a acordat o atenție deosebită genului coral, cultivat în diverse forme și cu diverse tehnici pe parcursul întregii sale activități componistice.

Dupa 1950, s-a încurajat în mod special creația didactică datorită dezvoltării școlilor și liceelor de artă, a educației muzicale în general, datoria înființării formațiilor corale pentru copii profesioniste sau semi-profesioniste. Pornind de la încercările compozitorilor interbelici (Sabin Drăgoi, Marțian Negrea), Liviu Comes s-a implicat într-un mod cu totul deosebit în compunerea lucrărilor instrumentale și vocale pentru copii, pe parcursul întregii sale existențe. Dacă ne referim la muzica pentru pian, poate fi comparat doar cu Tudor Ciortea, Carmen Petra -Basacopol, (din generațiile vârstnice), fiind continuat în mod original de Dan Voiculescu (Ciclurile de piese *Carte fără sfârșit).*

Activitatea de muzicolog a lui Liviu Comes nu a fost amplă dar deosebit de importantă pentru dezvoltarea culturii și învățământului românesc din acele decenii. Deși a avut un singur subiect de cercetare – tehnica polifonică – autorul l-a adâncit mereu – l-a dezvoltat sau l-a adaptat pentru diferite categorii de cititori sau de practicanți ai scriiturii. A finalizat astfel cărți în genul tratatului, a monnografiei și a manualului.

Muzicologia, creația corală și didactică au fost cel mai bine apreciate de către colegii

de generație și cei care au urmat. „În creație, s-a concentrat asupra muzicii corale și didactice (fără a neglija alte genuri instrumentale), în care se remanrcă – precum și în cărțile și studiile sale – erudiția, profunzimea gândirii, predominanța artei polifonice.”[28]

Bibliografie

Volume monografice:

1. **Firca,** Clemansa Liliana – *Modernitate și avangardă. Muzica ante-și interbelică a secolului XX (1900 – 1940),* București, Editura Fundației Culturale Române, 2002;
2. **Pascu,** George – *Viața muzicală românească interbelică,* Editura Artes Iași, 2007;
3. **Sandu – Dediu,** Valentina – *Muzica românească între 1944 – 2000,* Editura Muzicală, București, 2002;

Studii și articole:

4. **Ciocan,** Dinu – *Liviu Comes și Doina Rotaru. Tratat de contrapunct vocal și instrumental,* **Revista** *Muzica,* 1/1997, București;
5. **Comes,** Liviu – *Câteva principii de modernitate a învățământului contrapunctului,* **Revista** *Muzica,* nr. 3/1976;
6. **Cosma,** Viorel – *Muzicieni din România – Lexicon,* Vol. 2 (C – E), București, Editura Muzicală, 1999;
7. **Stoianov,** Carmen – *Portrete componistice – Liviu Comes,* **Revista** *Muzica, nr. 3/1999*

[28] Valentina Sandu Dediu, Op. cit. pp 227 – 228

Aparatul vocal și influența hormonilor asupra vocii cântate

Conf. univ. dr. Gabriel Năstase, profesor asociat,
Universitate Națională de Muzică, București
gabriel_r_nastase@yahoo.com

Astract

The complex endocrine system has a strong influence on the development and functioning of the vocal apparatus. This article reviews the effects that this influence has on the sung voice and provides an up-to-date scientific context for an in-depth understanding of the major endocrine disorders with a major impact on the health of the voice. The article provides an accessible interdisciplinary approach to the most important stages of human voice development from the perspective of contemporary voice pedagogy.

***Key words**: endocrine disorders, vocal apparatus, sung voice, voice pedagogy, endocrine system*

Sistemul endocrin, în complexitatea funcţionalităţii sale, nu este responsabil numai de implicarea sa în procesele metabolice de creştere al organismului, acesta realizând şi o importantă transmisie informativ - funcţională a hormonilor asupra organelor ţintă receptoare. În contrast cu sistemul nervos care foloseşte calea sinaptică pentru transmisia impulsurilor, hormonii folosesc calea umorală.

Prin acţiunea lor, hormonii intervin în mod direct în procesele chimice care acţionează la nivelul sistemului celular, cât şi la adaptarea mecanismelor metabolice care acţionează în interiorul organismului uman.

Afecţiunile glandulare însoţite de unele disfuncţii metabolice pot influenţa fiziologia normală a anumitor organe, cu predilecţie cea a aparatului fonator care ne interesează în mod direct. Acţiunea endocrină în unele disfuncţii metabolice se traduce prin apariţia edemelor mucoase, creşterea excitabilităţii musculare sau a retenţiei hidro-saline.

În context hormonal, vocea umană, vorbită sau cântată poate suferi disfuncţionalităţi în cazul unor maladii de sistem. Calitatea unor voci normale poate fi influenţată în mod direct de limitele funcţionalităţii normale care determină în mod direct timbrul vocii vorbite sau

cântate. Cea mai mare influenţă asupra aparatului vocal o au hormonii sexuali, care intervin în special în procesele mutaţiei vocale.

Orice modificare apărută la nivelul aparatului vocal, poate incrimina apariţia unor maladii endocrine incipiente sau deja constituite. Pentru foniatrie, surprinderea şi încadrarea precisă a tulburărilor endocrine poate aduce elemente de precizie în cadrul stabilirii unui diagnostic endocrino-vocal.

Un medic foniatru cu experienţa maladiilor vocale poate evalua cu multă acurateţe atât disfuncţia vocală de natură O.R.L, cât şi aceea care implică tulburările datorate unei complicaţii endocrine. În majoritatea tulburărilor endocrine s-a putut constata că odată rezolvată cazuistica hormonală, în secundar, disfuncţiile vocale s-au estompat în mare parte.

Cazuistica maladiilor vocale este constatată în special la profesioniştii vocali: profesori, cântăreţi de operă, actori, a căror activitate este legată direct de folosirea aparatului vocal, ca principal mijloc de transmitere a unor date, stări afective sau a vocii cântate. Această categorie specială, a căror activitate profesională este condiţionată de buna funcţionare a întregului aparat vocal, va fi investigată şi tratată cu foarte multă atenţie, cunoscut fiind faptul că profesia acestei categorii poate fi periclitată irevocabil.

Calitatea unor voci normale poate fi influenţată în mod direct de dezechilibrele care pot apărea în parametrii fiziologici normali ai întregului sistem endocrin, un accent deosebit asupra timbrului vocal avându-l disfuncţiile sexuale manifeste, cu rol direct în procesul mutaţiei vocale.

Este cunoscut faptul că unii profesionişti vocali, în absenţa unor evaluări medicale în cadrul unor servicii de specialitate endocrină sau foniatrie, procedează din proprie iniţiativă la instituirea unui tratament care poate exacerba disfuncţiile constituite, în loc să le amelioreze.

Una din gravele disfuncţii endocrine, cu o pronunţată influenţă asupra aparatului vocal a fost constatată în cazuistica dimorfismului sexual manifestă atât la băieţi cât şi fete, încă din perioada copilăriei sau care a apărut mult mai târziu pe parcursul adolescenţei.

I. VOCEA ȘI APARATUL FONATOR ÎN CONTEXTUL FUNCȚIEI SEXUALE NORMALE ȘI PATOLOGICE LA BĂRBAT

Aparatul vocal reprezentat de complexul laringian împreună cu faringe şi cavităţile de rezonanţă care le însoţesc, se constituie în principalul receptor al influenţei pe care o exercită hormonii androgeni asupra sa, implicit asupra vocii cantate.

De menţionat că principalii receptori sexuali reprezentaţi prin apariţia pilozităţii pubiene împreună cu dezvoltarea organelor sexuale adiacente, glande sebacee sau glande mamare

prezintă un nivel de absorbţie hormonală mult mai redus în raport cu receptorii vocali.
La sexul masculin, marile transformări în dezvoltarea laringiană şi mutaţia vocală se produc la vârsta pubertăţii, prin eliminarea masivă a hormonilor androgeni şi direcţionarea lor către organele receptoare ţintă. La sexul feminin, hormonii androgeni nu au o mare preponderenţă în mutaţiile vocale, dar odată cu instalarea dimorfismului, secreţia crescută a acestora (la nivel suprarenal şi ovarian) contribuie la modificarea laringelui şi a vocii.
În cadrul unor disfuncţii, la profesionistele vocale se observă o îngroşare atât a vocii vorbite cât şi cântate. În această perioadă vocile de soprană îşi pierd din acurateţea şi supleţea registrului acut şi prezintă o diminuare a forţei vocale.
Chiar dacă vocea răspunde solicitărilor în cadrul unui spectacol, pe parcursul travaliului aceasta oboseşte destul de repede, numai o suplimentare a efortului respirator putând compensa lipsa de flexibilitate a corzilor vocale. Aportul hormonal în interiorul organismului nu are numai o direcţionare strict vocală, acesta contribuind în egală măsură şi la dezvoltarea musculaturii întregului organism. În special ne referim la dezvoltarea musculaturii toracice, bucale, faringiene şi laringiene. Aportul normal al secreţiei androgene este responsabil în primul rând de stabilitatea vocii cântate în registrul mediu şi grav.

II. PERIOADA PUBERTĂȚII ȘI INFLUENȚA HORMONILOR ANDROGENI

În prezentul capitol ne vom referi la rolul şi importanţa hormonilor androgeni la dezvoltarea aparatului vocal, mai ales în perioada pubertăţii. Dozajul secretor al acestora determină şi influenţează principalele calităţi ale unei voci: timbru, înălţime, intensitate, dar mai ales durata angajării ei în cântul de performanţă pentru o perioadă cât mai îndelungată.
Chiar dacă laringele şi vocea sunt considerate receptori secundari ai caracterelor sexuale, modul de armonizare şi dozajul hormonilor androgeni pot influența calităţile vocale native, care printr-un studiu de specialitate să ajungă la performanţele cerute unui artist liric. O comparaţie selectivă între băieţi şi fete la vârsta pubertăţii a concluzionat că dozajul androgenilor la fete este mai puţin important, în raport cu dezechilibrele care pot fi induse în cazul băieţilor.
Explozia hormonală care se produce în jurul vârstei de 13-15 ani, cu predilecţie la băieţi, se traduce printr-o creştere în volum a laringelui, implicit a corzilor vocale cu 1 cm (3 până la 4 mm în cazul fetelor). În această etapă asistăm şi la o creştere a spaţiilor de rezonanţă: faringe, laringe sau a cavităţilor sinuzale faciale, cu rol direct în preluarea, amplificarea şi înnobilarea sunetului primar produs la nivel laringian de către corzile vocale aflate în vibraţie.
Aparatul laringian la rândul său îşi dezvoltă musculatura proprie şi raporturile anatomice cu

organele de vecinătate, contribuind la actul complex al vorbirii şi cântului de performanţă. De perioada pubertăţii este legată şi mutaţia vocală survenită, care conduce la o pierdere cu o octavă din înălţime în cazul băieţilor şi numai o terţă în cazul fetelor.

O atentă observare a fenomenului pubertăţii în complexitatea lui a condus la devoalarea mecanismelor care contribuie nu numai la mutaţiile survenite în cazul vocilor, ale căror calităţi se apropiau de performanţele cântului liric, dar şi la comportamentul afectiv al individului. În procesul cântului s-a constatat că vocea, care avea o oarecare uşurinţă în abordarea registrului înalt, specific copiilor, odată cu instalarea pubertăţii poate suferi fluctuaţii şi instabilităţi majore.

Imposibilitatea abordării sunetelor în registrul acut, a menţinerii tonului sau instalarea unei oboseli premature sunt principalele disfuncţii ce pot fi constatate în etapa apariţiei şi definitivării pubertăţii. În acest context s-au mai constatat deprecieri ale sistemului vegetativ, traduse prin anumite deviaţii comportamentale ale individului: stări de nelinişte, iritabilitate crescută, stări de oboseală sau, în unele cazuri comportamente aberant-deviante conduse până la limita patologicului, care de cele mai multe ori nu comportau o motivaţie cauzală. S-a constatat că limita de apariţie şi instalare a fenomenului pubertăţii, diferă în funcţie de individ, rasă, condiţii sociale, anumiţi factori naturali-climaterici, temperatură sau alte componente ambientale specifice zonei în care individul s-a născut şi dezvoltat.

Teoriile mai vechi cu privire la apariţia şi instalarea pubertăţii, luau în calcul şi factorii climatici, pe care îi găseau responsabili de influenţarea apariţiei acesteia. Pentru ţările calde, cu zone tropicale şi subtropicale, pubertatea era consemnată în jurul vârstei de 12 ani, iar pentru cei din zonele mai reci, nordice 15ani. Dar în unanimitate vârsta standard era stabilită la 13 ani.

În momentul analizării unor voci cântate, pentru stabilirea calităţilor native şi a perspectivei unei cariere artistice vom proceda la o încadrare corectă, atât a şanselor în domeniul muzical, dar mai ales al depistării unor maladii vizibile care pot ascunde anumite disfuncţii endocrine. Este preferabil să posedăm şi minime date asupra maladiilor endocrine, care pot afecta studiile vocale ale cursantului. Îndrumarea acestuia către un serviciu de specialitate pentru stabilirea unui diagnostic, cu precizarea medicală a şanselor de tratament şi recuperare vor avantaja atât elevul cât şi profesorul îndrumător.

Nedepistarea simptomelor manifeste în tulburările endocrine în timp util nu face decât să îngreuneze, dar mai ales să treneze evoluţia vocală a cursantului respectiv.

Este cunoscut faptul că în perioada pubertăţii, atunci când tulburările vocale generate de mutaţiile vocale fiziologice încep să fie destul de pregnante, continuarea studiului cu elevul

respectiv devine extrem de anevoioasă, datorată lipsei de flexibilitate vocală, dar mai ales irascibilităţii bine cunoscute pe care o comportă majoritatea tinerilor aflaţi în această tranziţie fiziologică. Evitarea acestei perioade critice este bine să fie făcută prin întreruperea pentru o perioadă de 2 sau 3 ani a studiilor de canto, perioadă în care cursantul îşi poate urma şi definitiva majoritatea cursurilor teoretice, tehnica vocală fiind reluată în momentul în care tranziţia hormonală şi-a încheiat şi definitivat ciclul pubertăţii.

Cele mai pregnante tulburări vocale constatate în perioada pubertăţii sunt în general, cele legate de coborârea ambitusului vocal cu o octavă, care implicit conduce la o coborâre a registrului acut al vocii, cu imposibilitatea abordării sunetelor înalte.

Vocea vorbită îşi pierde din supleţea pe care o avea înainte de pubertate, devine rugoasă, timbrul prezintă o alterare, chiar instalarea unei răguşeli îşi poate face simţită prezenţa, dar efectul cel mai vizibil este dat de imposibilitatea trecerii cu uşurinţă către registrul acut, acesta fiind atins doar prin intermediul unui falset întărit.

Se poate aprecia că mutaţia completă a vocii este realizată în momentul în care vocea îşi recapătă înălţimea anterioară pubertăţii, timbrul revine la normal, registrele vocale sunt bine delimitate iar volumul vocii are suficientă forţă în susţinerea calităţilor cerute unui viitor profesionist vocal.

În cadrul transformărilor survenite în procesul instalării şi definitivării pubertăţii s-au mai constatat şi anumite temporizări în mutaţia vocii vorbite şi a celei cântate, constatându-se că vocea vorbită se poate stabiliza timbral în jurul vârstei de 12 ani, iar cea cântată după 14 ani, continuându-se procesul până spre 18 ani. La nivel laringian se constată o creştere în lungime a laringelui până la 33-34 mm, cu apariţia cartilajului tiroid, formând, *proeminentia thyreoidea,* sau „mărul lui Adam”.

În general procesul tranziţiei vocale, ca rezultat fiziologic al tulburărilor generate de pubertate, este periodizat între 14 şi 19 ani, după unii autori chiar 20, primele simptome debutând în jurul vârstei de 8-9 ani, ca pilozitate facială şi corporală, mutaţia vocală apărând la 14-15 ani, iar definitivarea totală realizându-se la 18-20 de ani, mai ales în cazul sexului masculin. Procesul vocal considerat în tranziţie se realizează în etape bine definite pentru ambele sexe, cu o viteză foarte mare de creştere, ceea ce poate aduce disproporţii în creşterea şi dezvoltarea anumitor segmente de ţesuturi, cartilaje, muşchi sau nervi, care dacă prezintă anumite modificări vizibile, pot concura deficitar la calitatea vocală de mai târziu. Încheierea acestui proces este completă numai în momentul în care revenirea la o voce precisă s-a realizat în totalitate, fără existenţa unor rateuri de orice natură care ar crea incertitudini în procesul stabilităţii vocale.

Mutaţia vocală a fost stadializată în trei etape:

Etapa premutaţională caracteristică unei voci răguşite, cu o oarecare asprime şi care pierde posibilitatea abordării sunetelor din registrul acut.

Etapa mutaţională normală care are o durată de 3 până la 6 luni, perioadă în care au loc toate procesele dezvoltării laringiene.

Etapa finală a mutaţiei când vocea îşi capătă o stabilitate precisă, moment care poate conduce şi la o clasificare precisă a timbrelor vocale, cu posibilitatea unei clasificări corecte la băieţi (tenori, baritoni, başi) şi la fete (sopran, mezzo-sopran şi alto).

Prin examenul laringian se poate constata o hiperemie pe marginea epiglotei, care poate prezenta şi o insuficienţă glotică în formă de triunghi în timpul fonaţiei, fiind numit *triunghiul mutaţional.*

În cazuistica mutaţiei vocale s-au întâlnit şi fenomene ale unei precocităţi prin apariţia unei voci joase, răguşite care include toate caracterele specifice, dar care în general este consecinţa unei cauze neurogene sau a unei pseudo-pubertăţi precoce instalate în contextul unei disfuncţii corticosuprarenaliene, gonadice sau dezvoltată medicamentos, cu aspect *iatrogen.*

În această cazuistică trebuie intervenit pentru oprirea fenomenului de maturare a sexualizării, prin intermediul unui tratament adecvat. Intervenţia întârziată sistând fenomenul normal de creştere şi dezvoltare armonioasă a organismului.

Etapa de absenţă a mutaţiei vocale se constată în unele cazuri, când celelalte elemente ale sexualizării şi-au încheiat normal procesul maturării, vocea fiind singurul element distinctiv datorită infantilităţii care se poate păstra până în jurul vârstei de 40 de ani. În general consecinţa nu se datorează unei cauze endocrine, ci unui complex psihic şi afectiv aparte care a concurat la absenţa mutaţiei.

Subiecţii care prezintă aceste manifestări provin, în general, din familii care le-au acordat o afecţiune exagerată şi este specific băieţilor. Dintr-un ataşament debordant faţă de mamă, aceştia se retrag atât fizic cât şi comportamental în vârsta copilăriei, unde îşi găsesc o falsă existenţă, lipsită de griji, suportul material şi confortul psihic fiind asigurat de protecţionismul matern.

Perioada de mutaţie vocală, care în mod normal se instalează la 13-14 ani, este stopată în mod voit, subiecţii refuzând abordarea vocii de piept masculine, preferând să se retragă în vocea subţire, care le conferă o prelungire a manifestărilor comportamentale specifice copilăriei. În acest context vicios, cu tentă „oedipiană”, mamele îşi acceptă rolul unor protectoare devotate, convinse fiind că în acest mod sunt utile propriilor băieţi pentru o perioadă cât mai mare de timp, întreţinând în mod dubios statusul infantil al propriului copil.

Această categorie de băieţi refuză să îşi definească statutul unei maturităţi, în ei existând o permanentă teamă în a se confrunta cu realitatea specifică vârstei de adult. Refuzul de a se comporta şi adresa printr-o vorbire corectă, vocea acestora se poate confrunta cu dificultăţi permanente, căutarea unor alternative între vocea de cap şi cea de piept creându-le o şi mai mare teamă în comunicaţie şi stabilirea unei bune relaţii cu cei din jur.

Lipsa de fermitate în abordarea unei voci normale de către această categorie de tineri le-a indus traume psihice, concretizate printr-o hiperemotivitate exagerată, anxietate şi trac ce a condus la instalarea unor inhibiţii majore, greu de anihilat.

În această cazuistică aparte, se poate afirma că tulburarea vocală este de factură psihică în proporţie de 90%, rezolvarea constituind-o psihoterapia, exerciţiile de tehnică vocală 10%, asigurând redresarea şi instalarea unei vorbiri cu specific masculin.

Renunţarea la vocea de falset şi revenirea la cea de piept se rezolvă printr-o gimnastică a laringelui (culisarea repetată a acestuia în plan vertical, cu poziţionarea sa cât mai joasă), poate conduce şi la stabilitatea vocală în această poziţie. Acest procedeu, ca şi în cazul cântăreţilor, creează o relaxare laringiană cu impact asupra corzilor vocale, care la rândul lor pot vibra cu amplitudine normală devoalând adevărata voce vorbită sau cântată.

Exerciţiile de gimnastică laringiană vor fi urmate de vocalize simple, la început pot fi folosite doar vocalele, ca mai târziu, treptat să se introducă şi fraze din ce în ce mai ample, care vor fi exersate în noul status vocal instalat.

Succesul acestei tehnici depinde în mare măsură şi de consecvenţa individului în practicarea acestor exerciţii, dar mai ales de conştientizarea beneficiilor pe care i le aduce noua formă vocală în care se prezintă.

O cazuistică aparte o reprezintă instalarea post pubertate a unor voci răguşite, necalitative a căror instabilitate poate ridica serioase probleme mai ales în ceea ce priveşte comunicarea prin intermediul vocii cântate.

O analiză a tranziţiei vocale în perioada pubertăţii la fete, ne relevă uşoare modificări ale timbrului vocal care poate fi sesizabilă în perioada 12-14 ani, schimbarea realizându-se în maxim 6 luni.

Principala modificare anatomică relevă o uşoară mărire de volum la nivel laringian, în raport cu dezvoltarea acestuia la băieţi, dar se pot constata şi cazuri de voci care suferă serioase degradări în urma unor disfuncţii endocrine, cu afectarea serioasă a timbrului vocal. Sub acest aspect, sensibilitatea vocală este mult mai accentuată în cazul fetelor, recomandarea pentru studiul vocii cântate fiind amânată după vârsta de 16 ani.

Principalele afecţiuni vocale cu caracter tranzitoriu, constatate în perioada pubertăţii, au atât o

cauză hormonală, cât şi a măririi de volum a cartilajului laringian cu alungirea corzilor vocale.

În perioada anterioară pubertăţii, corzile vocale sunt subţiri, cu un aspect translucid, maturizarea lor realizându-se prin definirea unui aspect alb sidefiu, bine conturat, odată cu terminarea procesului de instabilitate specific acestei perioade.

În cele două perioade ale pubertăţii la care facem referire în acest studiu, mai pot fi întâlnite şi alte aspecte ale modificărilor de mucoasă laringiană ce au putut fi observate prin intermediul laringoscopiei indirecte. Vizualizarea indirectă a laringelui şi a corzilor vocale ne relevă, în unele cazuri, o hiperemie a mucoaselor însoţită de secreţii şi mucozităţi care în timpul vibraţiei corzilor vocale aflate în travaliu, le poate bloca şi compromite buna funcţionare, atât în fluenţa vorbirii cât şi în cântul de performanţă.

Adesea s-a putut observa că în timpul cântului sau vorbirii, unii profesionişti vocali simt o nevoie acută de a îndepărta secreţiile existente la nivelul corzilor vocale, prin manevra intermediară a unor raclaje zgomotoase însoţite de eliberarea ostentativă a mucozităţilor deranjante. Dar, odată depăşite inconvenientele perioadei critice ale pubertăţii, cartilajul laringian suferă o osificare datorată maturării prin absorbţia calciului la nivelul întregului aparat fonator, în jurul vârstei de 18-20 de ani la băieţi, la fete acest proces definitivându-se la vârsta de 14 ani sub influenţa hormonilor estrogeni.

Specific acestei vârste este nu numai maturizarea laringiană şi vocală, influenţa sistemului endocrin acţionând şi la nivelul sistemului nervos şi vegetativ, care conduce spre o stabilitate şi maturizare generală a individului.

Sub aspect endocrin am făcut referire numai la evoluţiile hormonale care şi-au urmat un traseu normal în apariţie şi definitivare în cadrul pubertăţii, ale cărei pulsaţii binecunoscute s-au materializat printr-o stabilitate a tuturor organelor receptoare cu rol direct în preluarea şi prelucrarea influxurilor hormonale.

Cazuistica de specialitate endocrină face referire şi la problematica patologică care, de cele mai multe ori depăşeşte contextul normalului, prin evaluarea unor aberaţii survenite în procesul normal al pubertăţii, prin tardivitatea sau lipsa totală a acesteia sub influenţa unor hipofuncţii sau hiperfuncţii la nivelul gonadelor.

Cazuistica patologiei endocrine confirmă şi mutaţiile tardive ale vocii, în special la băieţi, după vârsta de 15-16 ani, în tabloul clinic al absenţei coborârii cu o octavă a vocii de copil, aceasta împrumutând toate caracterele de sopran cu specific feminin. Vocea tipic feminină, subţire, cu predilecţie spre abordarea registrelor înalte este însoţită în general şi de un context anatomic la nivel laringian.

Vizualizarea laringelui prin intermediul laringoscopiei indirecte relevă aspectul unui laringe puţin dezvoltat şi înalt ca poziţie, care nu permite culisarea sa în plan vertical, fapt ce contribuie la o micşorare a cutiei de rezonanţă în sfera faringelui bucal, iar corzile vocale sunt lungi şi subţiri. În planul infantilismului vocal putem întâlni şi un context psihogen aparte, datorat unei hiperemotivităţi exagerate, de cele mai multe ori nejustificate, care poate exacerba accesul spre tonalităţile înalte, sau chiar apariţia unei emisii pe mai multe tonalităţi.
În cadrul cazuisticii tulburărilor vocale specifice pubertăţii normale sau întârziate, se pot întâlni şi unele aspecte atipice, considerate excepţie de la problematica infantilismului vocal, dar care pot crea premizele dezvoltării în zona contra-tenorilor.
Nu doresc să analizez această categorie vocală, care a interpretat atât rolurile masculine cât şi feminine pentru o lungă perioadă de timp în istoria spectacolului de operă, doar menţionez faptul că vocile respective emanau în urma unei operaţii traumatizante de castrare. În general mutilarea organică avea loc înaintea instalării pubertăţii la băieţi, scopul fiind acela de a conserva vocea tipică copilăriei. Această categorie de interpreţi vocali a constituit o modă a timpului, fiind acceptată începând cu secolul al XVII-lea, prin faptul că aduceau mari venituri financiare familiei din care proveneau, dar care îşi asumau şi foarte multe riscuri, în sensul că nu toţi castraţii îşi conservau obligatoriu vocea de sopran pe care o posedau în copilărie. Majoritatea rămâneau cu traumatismul fizic irecuperabil, dar mai ales tulburările psihice şi endocrine consecutive manevrei operatorii mutilante.
Contra-tenorii la care am făcut referire pot fi întâlniţi şi la ora actuală în cadrul spectacolului de operă din perioada barocă, cu specificaţia că aceste voci au în genere un context endocrin tipic insuficienţei hormonale, dar care beneficiază şi de un studiu tehnic vocal cu totul special faţă de cunoscuta tehnică a belcanto-ului italian.
Sub aspect interpretativ, această categorie vocală impresionează prin acurateţea interpretativă a partiturii muzicale din punctul de vedere al stabilităţii tonale, al folosirii în exces a registrului acut sau al coloraturilor vocale extrem de pretenţioase, în schimb, din cauza lipsei unei încărcături hormonale specifice bărbaţilor, aceştia sunt complet lipsiţi de afectivitate şi participare emoţională la actul artistic.
Cele mai vizibile comportamente scenice, care au devoalat lipsa unei afectivităţi masculine la această categorie de interpreţi, chiar imputată în decursul timpului, s-a datorat totalei pasivităţi în trăirea personajelor jucate, în raport cu sensibilităţile şi subtilităţile emoţional interpretative ale femeilor implicate scenic în dramaturgia lirică.

III. TULBURĂRI ALE VOCII VORBITE ȘI CÂNTATE ÎN DISFUNCȚII ENDOCRINE LA BĂRBAȚI

În cazuistica tulburărilor endocrine la bărbaţi, hipogonadismul este cel mai des întâlnit şi se prezintă printr-un deficit de sexualizare ce se poate instala la pubertate sau tardiv acesteia. Aceasta are ca specific o insuficienţă în secreţie a hormonilor gonadici.

Patologia este specifică gonadei afectate în procesul maturării endocrine (testicul sau ovar), gradul insuficienţei gonadice fiind dat de perioada în care îşi face debutul clinic şi de vârsta pacientului (înainte de pubertate sau tardiv acesteia).

Specific pentru această maladie aste trans-sexualismul, ca formă de intersexualitate ce presupune o neconcordanţă între latura psihocomportamentală şi celelalte etape ale sexualizării subiectului analizat. Tratamentul acestor disfuncţii presupune atât o corecţie medical-hormonală, cât şi una chirurgicală, în funcţie de stabilirea sexului care prezintă cea mai mare pregnanţă în dezvoltarea fizică a individului.

Consecutiv stabilirii legale a sexului se poate aprecia şi proceda la instituirea unui tratament hormonal-ţintă, adecvat pentru dezvoltarea şi maturarea noii conjuncturi neurologice şi afective în acest context. Atât procedura chirurgicală cât şi cea hormonal aplicată s-au constituit doar în paleative de moment, fără a avea o definiţie şi stabilitate totală la subiecţii care au suferit asemenea transformări.

Această variantă de stabilire a unui singur organ genital, care în final determină sexul legal al individului, dar mai ales afectiv nu a condus la rezultate de excepţie. S-a considerat că pentru evitarea oricăror traume, eşecurile să fie aduse la cunoştinţa subiectului înainte de aplicarea procedurii chirurgicale.

Tardivitatea unor complicaţii în timp, ce pot surveni în urma unor încărcări hormonale, ne-adaptate noului status sexual pot concura la dezechilibre majore, care trebuie evaluate cu mult înainte de aplicarea procedurii de bază. Hipofuncţia gonadică poate fi analizată şi din punctul de vedere al afectării primare sau secundare a gonadei.

În cadrul afectării primare a gonadei facem referire la disgeneziile manifestate postnatal, cu o oarecare tardivitate. Cazuistica patologică include „Sindromul Turner", „Klienefelter", „Turner cu fenotip feminin", „Turner cu fenotip masculin", „Anorhitia tardivă", „Disgeneziile nonovariene" sau „Sindromul ovarelor afuncţionale". Au mai fost menţionate şi anumite infecţii, tumori sau traumatisme care pot genera în secundar afectarea gonadelor.

Hipogonadismul masculin a fost demarcat atât de perioada de apariţie şi instalare, dar şi de aspectul hiper sau hipogonadotrop, genetic sau dobândit, total sau parţial.

În cazuistica patologică a hipogonadismului se pot delimita cele două stadii ale acestuia, în

funcţie de perioada de instalare: prepubertar, post pubertar, tânăr, adult şi vârstnic.
Fiecărei perioade de instalare îi sunt specifice manifestări tipice de interpretare.

Hipogonadismul prepubertar are ca principală caracteristică volumul infantil al testiculelor cu nedezvoltarea caracterelor sexuale secundare. De asemenea se constată absenţa părului pubian şi axilar cu dezvoltarea exagerată a ţesutului adipos în zona genitală şi mamară, fesieră şi a coapselor, ginecomastia întărind aspectul hipofuncţiei testiculare.
Persistenţa cartilajelor de creştere determină o alungire a membrelor inferioare, caracterizând aspectul eunucoid al individului. Caracterele vocale sunt determinate de infantilismul corzilor, cu direcţionare spre o voce subţire, care prezintă uşurinţă spre abordarea tonalităţilor înalte.

Cu toate că hipogonadismul este specific vârstei prepubertare, acesta se poate instala şi cu o oarecare întârziere, manifestându-se după vârsta de 17 ani.
Hipogonadismul postpubertar interesează vârsta la care se constată debutul unei insuficienţe androgene. În cazul adulţilor, debutul este marcat de reducerea pilozităţii faciale, tronculare, subţierea marcată a tegumentelor însoţită de depigmentarea scrotului, apariţia ginecomastiei şi vizibila diminuare a libidoului.
Aceeaşi simptomatologie poate fi întâlnită şi în cazul hipogonadismelor specifice bătrânilor, care prezintă toate degenerescenţele clinice mai sus menţionate.

Hipogonadismele primare interesează direct funcţia testiculară, prin deficitul androgen constatat şi sunt însoţite de tulburări de spermatogeneză.
Hipogonadismele secundare prezintă aspectele unei insuficienţe a secreţiei gonadotrope la nivelul sistemului hipotalamo-hipofizar, dar pot fi cauzate şi de traume fizice la acest nivel.
Tulburările de receptivitate ale ţesuturilor la acţiunea hormonilor androgeni pot fi responsabile de instalarea hipogonadismelor secundare, manifestate prin apariţia testiculelor feminizante.
În cadrul vastului tablou al disgeneziilor menţionate putem include şi climacteriumul masculin.

Climacteriumul masculin recunoscut prin faptul că în raport cu cel feminin, la bărbat, funcţia spermatogenezei se poate menţine nealterată chiar la vârste înaintate.
Cu toate că volumul spermatic este mult diminuat, testiculele nu suferă sub acest aspect, doar funcţia erectilă poate suferi o diminuare ca urmare a scăderii libidoului.

Tulburările vocale sunt date de aspectul subţire al vocii, cu tendinţa de abordare a registrului acut. Cele mai vizibile sunt tulburările neuropsihice, care însoţesc tabloul tipic al stărilor de irascibilitate, depresii însoţite de stări anxioase specifice vârstei, dar şi o diminuare a capacităţii de concentrare, care nu îşi mai păstrează acuitatea din perioada tinereţii.

Afectarea gonadelor secundare

În cadrul acestor manifestări vom lua în calcul corelaţiile pe care gonadele le au cu celelalte sisteme funcţionale din punct de vedere endocrin, dar şi non-endocrin când ne referim la sistemul metabolic sau neurologic al organismului.

S-a constatat că orice modificare intervenită la unul din sisteme poate afecta, total sau parţial, funcţia gonadală de bază. Vasta patologie hipogonadică este generată de tulburări hipotalamo-hipofizare, cortico-suprarenale, tiroidiene, obezitatea sau slăbirea în exces putând conduce la dezechilibre în funcţionarea gonadelor, ce pot fi însoţite şi de afectările neurologice consecutive.

În cazuistica unor disfuncţii vocale, pe care le-am întâlnit în decursul practicii pedagogice a studiului tehnic al vocii vorbite sau cântate am îndrumat subiecţii cu probleme endocrine spre consultul unor servicii medicale de specialitate. În urma unor investigaţii asupra dozajelor hormonale s-a putut constata cu precizie disfuncţia endocrină care producea tulburarea vocală constatată.

Investigaţiile medicale cu privire la statusul vocal, dar mai ales la interpretarea corectă a unor tulburări, ce pot apare pe parcursul studiului tehnic vocal, demonstrează faptul că, o cazuistică patologică endocrină nedepistată în timp util poate genera fluctuaţii vocale, care la rândul lor trenează evoluţia artistică în studiul cântului.

Tulburările gonadice sunt în mare parte responsabile şi stau la baza unor derapaje vocale, mai ales în ceea ce priveşte viitorul artistic al unui profesionist în domeniul Teatrului liric.

Practica endocrină a clasificat disfuncţiile gonadale în două categorii: totale sau parţiale.

În cazuistica disfuncţiilor totale ale gonadelor, funcţia acestora este complet exclusă, deficitul provocând mari tulburări în procesul creşterii, al dezvoltării întregului organism, implicit al aparatului laringian şi corzilor vocale atât sub aspect anatomic cât şi fiziologic.

Sub aspect vocal subiectul prezintă o voce subţire, infantilă care nu va avea capabilitatea de a fi supusă unui studiu şi antrenament de specialitate, cunoscut fiind faptul că asemenea voci nu vor avea rezistenţă, oboseala prematură fiind una din cauzele care conduc la întreruperea studiului.

Tulburările parţiale care s-au constatat în funcţionarea gonadelor, când aportul hormonal

există, dar într-un deficit de secreţie, sunt generate de lipsa unei dezvoltări sexuale apropiate de stadiul normalului.

Indiferent de stadiul constatat al dezvoltării sexuale, hipogonadismul este însoţit de sterilitate. Chiar dacă tabloul clinic al acestor disfuncţii a fost bine ierarhizat, în ceea ce privesc atât cauzele intrauterine responsabile cât şi cele consecutive naşterii, aceste tulburări şi-au pus amprenta nu numai asupra comportamentului afectiv al subiectului, ci şi asupra vocii vorbite sau cântate care prezintă numeroase aspecte patologice.

Atât în cazul hipoovariilor sau cel al hipoorhitiilor care s-au instalat în perioada embriofetală (în embriogeneză), manifestările patologice au avut răsunet tardiv în perioada prepubertară sau pubertară, atunci când atât ovarul cât şi testiculul necesitau prezenţa unor organe competente, apte să definească construcţia sexuală normală a individului.

Patologia hipoorhitiilor embriofetale interesează în general masculinizarea totală a individului. Structuralizarea organelor genitale poate fi însoţită şi de fenomene atipice, speciale fiind cazurile intersexualităţilor cu deficitele de masculuinizare aferente, cu o mare incidenţă în rândul tinerilor.

În cazul sindromului Klienefelter, ca disgenezie orhitică apărut în embriogeneză, se acordă testiculului embriofetal toate elementele unei masculinizări, dar ca disfuncţie se manifestă numai post natal. Este cunoscut ca fiind o anomalie cromozomială, în cadrul unei disgenezii gonadale-formula cromozomială fiind XXY.

Din punctul de vedere al dezvoltării sexualităţii constatăm testicule mici, indurate, cu oligo sau azoo-spermie şi o capacitate variabilă în fabricarea testosteronului, de la 0 până la o normalitate discutabilă. Organele genitale pot fi normale sau slab dezvoltate în raport cu secreţia de testosteron, dar mai ales al receptivităţii organelor interesate. Sub aspect somatic individul prezintă eunucoidismul specific membrelor inferioare foarte lungi, cu bazin lărgit (de tip feminin) şi îngroşarea toracelui, iar ginecomastia poate apărea în copilărie sau la pubertate.

Stabilizarea vocală se realizează după vârsta de 21 de ani, laringele rămâne hipoplazic, ambitusul vocal nu depăşeşte o octavă şi jumătate, iar osificarea cartilajelor laringiene este îngreunată. Chiar dacă spaţiul laringian este larg, corzile vocale sunt lungi şi late, cu o osificare specifică vârstei, timbrul vocal rămâne în zona tenorului, cu predispoziţie spre abordarea tonurilor înalte.

Toate tulburările endocrine care însoţesc sindromul Klienefelter confirmă derapajul între receptivitatea laringiană şi neconcordanţa valorilor testosteronului, care produc modificări ale vocii (timbru tenoral), mai rar cel baritonal, specific unei masculinizări normale.

Practica observaţiei a demonstrat că în perioada copilăriei, gonadele nu se manifestă printr-o activitate care să inducă anumite fenomene de sexualizare, de aceea ele nu pot fi interpretate din punct de vedere clinic. Etapa critică când aceste fenomene îşi pot face apariţia şi se pot constitui ca disfuncţii este vizibilă în perioada pubertăţii, care ne interesează în mod direct, mai ales din perspectiva formării aptitudinilor vocale.
Insuficienţele gonadale manifeste în perioada pubertăţii şi-au făcut debutul pe fundalul unor disfuncţii gonadale preexistente din perioada intrauterină, când stadiul latent al acestora nu a condus la o manifestare clinică precisă.
Momentul pubertăţii poate fi luat ca etalon al apariţiei tuturor formelor de disgenezii, care nu s-au manifestat, fiind ascunse de perioada embriofetală.
Atât sindromul Klienefelter, sindromul Turner, hermafroditismul orhitic sau sindromul testiculelor rudimentare şi-au făcut debutul în perioada embriofetală, dar s-au manifestat clinic prin lipsa stimulilor gonadotrofici numai în perioada pubertară.
În cadrul vastei patologii a sexualizării pot fi incluse şi manifestările hipogonadale apărute post pubertar. Acestea se traduc printr-o diminuare a caracterelor sexuale dobândite în perioada pubertăţii. Rezultatul negativ a fost dat de incompetenţa gonadelor în susţinerea fenomenului de sexualizare manifestat normal în perioada pubertăţii, dar care pe parcurs se confruntă cu o pierdere parţială sau totală a elementelor de sexualizare.
Tulburările hipogonadale vor avea un răsunet asupra particularităţilor pe care le îmbracă caracterele fiecărui sex, atât în perioada pubertară, cât şi post pubertară.
Cazuistica acestor patologii a pus o amprentă negativă şi asupra calităţilor vocale ale viitorilor interpreţi vocali, prin grave disfuncţii constatate în fiziologia normală a corzilor vocale.
În general, agonadismul instalat pubertar, diminuează, chiar anihilează complet pubertatea, cu toate caracterele sexuale cunoscute. Este cunoscut faptul că la băieţi, din cauza insuficientei dezvoltări a laringelui şi corzilor vocale, vocea rămâne subţire, cu o consistenţă infantilă, nemodificată prin masculinizare, timbralitatea acesteia îmbrăcând toate caracterele unei voci feminine.
Aceste cazuistici hormonale au facilitat vocile băieţilor spre unele disponibilităţi în zona registrului acut de sopran sau mezzo-sopran, context favorabil pentru studiul vocilor de contra-tenori.
Diminuarea caracterelor sexuale secundare se poate constata printr-o simplă anamneză care poate releva: lipsa pilozităţii pubiene sau dispoziţia acesteia în triunghi, împreună cu apariţia unei ginecomastii, care pledează spre instalarea unor caractere sexuale cu aspect feminin.

Majoritatea acestor cazuri prezintă o diminuare a pilozităţii faciale sau corporale, cu o abundenţă a părului capului care poate fi lung şi mătăsos.
Inspecţia organelor genitale relevă slaba dezvoltare a penisului şi testiculelor, scrot nedezvoltat cu lipsa faldurilor specifice, slaba pigmentare fiind specifică în această cazuistică.
În cazul fetelor, vulva nu este coborâtă, păstrându-şi orientarea antero-inferioară, labiile mari şi mici rămân slab dezvoltate, uterul mult diminuat în volum, cu neinversarea raportului col/corp, pilozitate pubiană absentă, sânii mici iar menstruaţia nu îşi face apariţia.
Cazuistica disgeneziilor care interesează din punct de vedere patologic ambele sexe, prezintă un aspect palid-ceros al tegumentelor, cutele fine ce pot apare pe faţa individului, în unele cazuri pot conferi acestuia aspectul unei îmbătrâniri premature. Sub perspectiva pulsiunilor sexuale, acestea sunt mult diminuate şi au o conotaţie imitativă în raport cu alt partener.
Acuitatea mentală a acestor indivizi nu este diminuată, în schimb, din punct de vedere afectiv conştientizează complexele care le au, fiind puternic marcaţi de inferioritatea specifică handicapului.
În cadrul manifestărilor patologice legate de sexualizare, clinica de specialitate a clasificat morfotipul la bărbat în funcţie de următoarele aspecte:

1. GINOID- caracteristic unui individ care prezintă o talie mijlocie, cu un torace ne dezvoltat, membrele inferioare fiind mai alungite în raport cu talia. Bazinul este dezvoltat, umerii înguşti, cu o disproporţie vizibilă între bazin şi umeri. Ţesutul adipos bine dezvoltat, cu preponderenţă ginoidă (zona mamară, abdomenul inferior, muntele lui Venus, şolduri, coapse cu relief fesier tipic feminin).
2. HIPOANDRIC- la bărbaţi, talia este în limite normale, toracele puţin dezvoltat, bazinul mai mare decât umerii şi toracele cu talie în general normală.
3. JUVENIL-MACROSKEL- reprezentat printr-o talie peste valorile medii, torace îngust, membrele inferioare cu mult alungite faţă de trunchi, dar cu bazin şi umerii slab dezvoltaţi, perimetre aproape egale, talie înaltă şi subţire.
4. EUNUCOID- caracterizat printr-o talie la limita superioară s-au depăşind normalul, membrele inferioare prezintă o alungire în raport cu talia, bazinul este dezvoltat cu umerii înguşti. Dominantă este disproporţia mare între bazin şi umeri. Talia este înaltă, cu o alungire exagerată a membrelor superioare şi bazin mult dezvoltat.

IV. CARACTERISTICA DOMINANTĂ A MANIFESTĂRILOR CLINICE ÎN HIPOGONADISMELE MASCULINE

Majoritatea hipogonadismelor manifestate în perioada pre sau post pubertăţii au condus către caractere sexuale specifice disfuncţiei existente. În funcţie de posibilităţile gonadelor de a forma o activitate sexuală poate fi pusă în discuţie şi existenţa unei funcţii apropiate de normal.

Toate disfuncţiile la care am făcut referire concură la o întârziere a instalării pubertăţii, la băieţi constatându-se existenţa unei voci infantile, cu un bitonalism deranjant, pilozitatea facială, corporală şi pubiană având o dezvoltare aleatorie. Depozitele adipoase cu predispoziţie în zona genitală conferă individului un aspect feminin, iar prezenţa ginecomastiei surclasează slaba dezvoltare a organelor genitale externe. Predominanţa ţesuturilor adipoase în exces conferă, în majoritatea cazurilor aspectul unei obezităţi avansate, care la rândul ei ascunde o slabă dezvoltare a musculaturii generale. La nivel anatomic, slaba dezvoltare a cartilajului tiroid, la care unirea celor două lame în unghi obtuz nu se produce este una din cauzele care determină şi apariţia unui laringe infantil, chiar dacă acesta este mai mare în raport cu cel al sexului feminin. In acest context al disfuncţiei de bază, vocea rămâne suspendată în registrul acut, specifică perioadei mutante, fiind benefică pentru începerea studiilor tehnice vocale în vederea formării cântăreţilor profesionişti. Una din trăsăturile caracteristice pentru această categorie vocală este similitudinea constatată la nivelul volumului laringian şi al corzilor vocale, care sunt identice, diferenţa fiind dată de volumul respirator, care la bărbat este mult mai mare. A fost consemnat faptul că raportul între laringele mic al vocilor înalte de tenori s-au contra-tenori şi toracele bine dezvoltat, cu o capacitate pulmonară şi respiratorie mult mai mare, le-a conferit acestora o mai bună susţinere a cântului de performanţă, cu o longevitate artistică apreciabilă. Cazuistica copiilor orhidectomizaţi a contribuit la conservarea vocii înalte, care a rămas la nivelul vârstei la care a avut lor intervenţia chirurgicală (Wagenseil 1926). În ceea ce priveşte dezvoltarea cutiei toracice şi a respiraţiei, acestea nu au legătură cu operaţia de orhidectomizare la care au fost supuşi (Hoböck 1918). Tehnica vocală aplicată vocilor în perioada copilăriei determină un anumit stil interpretativ, cu o amprentă specifică asupra vocii subiectului. S-a constatat că perioada de mutaţie vocală, care se produce în timpul pubertăţii, nu este facilă studiului cântului, recomandarea întreruperii acestuia fiind benefică. În cazul hipoorhtiilor s-a constatat că vocile acestor subiecţi nu sufereau mari modificări în raport cu înaintarea în vârstă. Capacitatea respiratorie poate rămâne neschimbată în perioada climaxului masculin, dacă respectivii interpreţi vocali au fost beneficiarii unei tehnicii respiratorii cu un antrenament

susţinut din fragedă copilărie.

Mutaţiile vocale survenite spre vârstele înaintate au interesat mai mult timbrul, care a suferit o îngroşare, iar volumul vocal a diminuat în intensitate. Cu această ocazie s-au creat condiţiile spre abordarea registrului grav al vocii, fără a se constata alterări ale registrului acut, chiar în condiţiile unei androgenizări suprarenale datorate vârstei. În linii generale am dorit să conturez unele din aspectele generale pe care le îmbracă majoritatea disfuncţiilor sexuale şi influenţa acestora asupra aparatului vocal.

BIBLIOGRAFIE

1. BOGDAN I. CONSTANTIN – *FONIATRIE CLINICĂ „VOCEA”* VOL I. Editura „ Viaţa Medicală Românească”, Bucureşti, 2001;
2. B. IONESCU, C.DUMITRACHE, C. MAXIMILIAN
PATOLOGIA SEXUALIZĂRII- Editura „Medicală”, Bucureşti 1980;
3. TUDOR STOICA-*PUBERTATEA NORMALĂ ŞI PATOLOGICĂ.*
Editura „Medicală”, Bucureşti 1982;
4. GÂRBEA ŞTEFAN, PITIŞ MARCELA –*PATOLOGIE VOCALĂ,*
Editura „Didactică şi Pedagogică”, Bucureşti, 1978;
5. STOICA TUDOR-*SEXOLOGIE*
Editura „Medicală”, BUCUREŞTI, 1975;

Arte Plastice

Educația plastică - metodologie și analiză

Nuanțe digitale în pictură

Lector univ. dr. Miruna Cărăușu,

Universitatea *Dunărea de Jos* Galați

miruna.carausu@ugal.ro

Abstract:

The sphere of modern education adapts to contemporary realities. Multimedia innovations offer to the contemporary society an alternative to classical methods of education, at the institutional level, but especially accessibility through the technologies created. The Internet and the constant refurbishment influence human behavior and transform the traditional society into an information society, a knowledge society. This article argues that finding the most appropriate use, in order to develop creativity, of these technologies in the creative process is imperative for maintaining the required level artistic relevance in a world that focuses on competition and development.

Keywords: *digitalization, education, technology, learning process, software*

„Arta este un fenomen biologic strâns legat de dezvoltarea de sine şi a inteligenţei…şi o activitate care sensibilizează personalitatea… însuşirea elementelor de limbaj plastic prin aplicaţii practice vor pregăti orice individ pentru o luptă eroică împotriva mediocrotăţii…dacă arta moare, atunci spiritual omul devine neputincios şi lumea recade în barbarie.” [29]

Sir Herbert Edward Read

[29]Edward Read Herbert, *Education through art*, Editura Faber & Faber, Londra, 1958, p 37

Sfera educaţiei moderne se adaptează realităţilor contemporane. *Mass-media* are rolul de a forma şi de a dezvolta comportamenul omului, prin implicarea televiziunii, a radioului, presei, a reţelelor internetului, prin dezvoltarea unor tipare unice ori destinate grupurilor sociale. În acelaşi timp, are rol şi de formare şi orientare informaţională, ce va creiona viitoarele opţiuni sociale şi profesionale ale consumatorilor, dar și rol de ghidaj, prin programele cu conținut artistic. Aceasta face posibilă organizarea şi distribuirea informaţiei, favorizând cantitativ majoritar consumismul. Apariţia Internetului și dezvoltarea *environment*-ului virtual a făcut posibilă distribuirea și accesul în masă la cultura audio-vizuală. Inovaţiile multimedia propun societăţii o alternativă la metodele clasice de învăţământ, la nivel instituţional, dar mai ales accesibilitate prin tehnologiile create.

Sistemele multimedia au devenit unelte indispensabile în arta contemporană. Se discută de adevărate tipuri de proceduri comunicaţionale interactive, de mişcări mediatice şi, în acelaşi timp, procesul de informatizare este din ce mai utilizat în toate sferele artelor vizuale. Internetul şi permanenta retehnologizare influențează comportamentul uman şi transformă societatea tradițională într-o societate informațională, o societate a cunoașterii. Folosirea în mod cât mai adecvat, cu scopul dezvoltării creativităţii, a acestor tehnologii în procesul de creație se transformă într-un imperativ în menţinerea la nivelul solicitat al unei lumi ce se axează pe competiţie şi dezvoltare.

Internetul şi permanenta retehnologizare influențează comportamentul uman şi transformă societatea tradițională într-o societate informațională, o societate a cunoașterii. Folosirea în mod cât mai adecvat, cu scopul dezvoltării creativităţii, a acestor tehnologii în procesul educational se transformă într-un imperativ în menţinerea la nivelul solicitat al unei lumi ce se axează pe competiţie şi dezvoltare. Raportul realizat de *UNICEF* şi denumit „Starea Copiilor Lumii în anul 2017 - Copiii în lumea digitală'' [30] analizează modalitățile în care tehnologia digitală schimbă perspectivele de viață ale copiilor – încercând să determine, totodată, ce va aduce viitorul în această privință.

Prin tiparul încercare-eroare, se îmbogăţesc calităţile digitale și devin mai bine informaţi. Tinerii din mostra studiată au avut capacitatea să producă atât fotografii, dar și videoclipuri, mulţi dintre ei utilizând aplicaţii *media* de desen și pictură. Folosirea acestor aplicaţii oferă capacitatea de a dezvolta şi de a favoriza abilităţile artistice ale copiilor.

[30] https://www.comunicatii.gov.ro/wp-content/uploads/2017/12/Rezumat-studiu-Starea-Copiilor-Lumii-2017-Copiii-%C3%AEn-lumea-digital%C4%83.pdf, consultat în intervalul ian.-mar. 2020

Nivelul creativităţii sporeşte prin apelul la aceste programe grafice, cei mici bucurându-se de libertatea de exprimare oferită de aplicaţii.

Noile metode educaţionale din domeniul digital pot reprezenta indici ce duc la dezvoltarea scrierii chiar înainte de învăţarea cititului. Se începe procesul de înlocuire a activităţilor ce ţin de alfabetizare, iar noul univers digital solicită un nivel de implicare unde scrisul rămâne cheia. Schimbările pozitive aduse de tehnologia digitală facilitateză comunicarea. Se creează aplicaţii informatice care uşurează activităţile didactice, iar acestea oferă mai multe resurse pentru educaţie. Din ce în ce mai mulţi copii interacţionează cu mediul digital.

Conferinţa internaţională Digitalizarea educaţiei[31] ce s-a desfăşurat la Bucureşti în anul 2018 a avut drept scop introducerea tehnologiei ca instrument şi metodă de predare în sistemul de învăţământ. Apariţia elevilor nativi digitali a adus în prim plan necesitatea implementării a noi metode de predare. Educaţia artistică începe un proces de digitalizare, marcat de accesul la internet în cadrul şcolilor, utilizarea tabletelor şi a videoproiectorului şi de folosirea manualelor digitale. Tot mai multe şcoli sunt dotate acum cu sisteme *media* de ultimă generaţie şi cu table inteligente. Elevii sunt familiarizaţi de la cele mai mici vârste cu tehnologia prin participarea la lecţii cu predare în format electronic.

Calculatorul devine o unealtă în procesul educational, iar aplicaţiile utilizate prin *soft*-uri speciale dezvoltă gândirea creativă a copiilor. Introducerea educaţiei digitale în programul de învăţământ are rolul de a familiariza copilul cu noile tehnologii, în vederea utilizării acestora într-un scop creativ. La nivel european, procesul de digitalizare al educaţiei se face prin proiecte menite să sprijine aceste demersuri. Astfel, prin proiecte precum *Platforma digitală* cu resurse educaţionale deschise – Biblioteca virtuală şi Sistem informatic de management al școlarității –SIMS[32] se introduc în şcoală noile tehnologii care sunt atractive pentru copii şi reprezintă o investiţie pentru viitorul educaţional al tinerei generații.

Implementarea acestor proiecte sprijină dezvoltarea procesului educaţional prin crearea unui sistem informatic competent, ce va opera conţinuturi educaţionale. Utilizarea acestor conţinuturi *multimedia* şi folosirea unor metode noi de învăţare vor facilita realizarea unui dialog între metodele clasice din sistemul de învăţământ şi cele ale culturii digitale actuale. Sistemul de implementare a acestor tehnologii media va da posibilitatea realizării

---

[31]http://www.olimpnet.ro/conferinta-internationala-digitalizarea-educatiei/, accesat în intervalul ian.-mar. 2020

[32]http://mfe.gov.ro/dezvoltarea-si-digitalizarea-sistemului-de-invatamant-finantata-cu-aproape-100-milioane-euro-din-fonduri-europene/, accesat în intervalul ian.-mar. 2020

unei platforme digitale şi va crea condiţii pentru dotarea şcolilor cu *kit*-uri multimedia. Interacţiunea cu Internetul dezvoltă capabilităţi digitale în materie de învăţare care sunt direcţionate spre digitalizarea cunoștiințelor. Educația digitală a devenit în ultimul timp una dintre preocupările prioritare ale artelor vizuale, prin impunerea alfabetizării și a comunicării digitale pentru orice participant la procesul instructiv-educativ. Integrarea și utilizarea diverselor tipuri de tehnologii în procesul educațional nu mai este văzută ca o mișcare avangardistă, ci ca o necesitate. La nivelul întregii lumi, se observă transformarea conținutului cultural într-o formă digitală, favorizând accesibilitatea la acest tip de suport informativ.

Implementarea educaţiei digitale a devenit o preocupare de bază a învăţământului la nivel European, dar şi la nivel national, prin creșterea folosirii alfabetizării şi comunicării digitale a copiilor implicaţi în procesul educativ. Învăţământul virtual augumentează transformarea conţinutului educativ într-o formă digitală făcând posibilă „accesibilitatea la produse educaționale".[33] Educaţia nonformală ce se desfăşoară prin vizite la biblioteci, muzee şi educaţia informală, spontană, prin ultilizarea factorilor din mediul înconjurător diversifică perspectivele de interdependenţă a modelelor de educaţie. Utilizarea frecventă a noilor metode media în sistemele de învăţământ deschide noi perspective în educaţia artistică.

Internetul şi permanenta retehnologizare influențează comportamentul uman şi transformă societatea tradițională într-o societate informațională, o societate a cunoașterii. Folosirea în mod cât mai adecvat, cu scopul dezvoltării creativităţii, a acestor tehnologii în procesul educațional se transformă într-un imperativ în menţinerea la nivelul solicitat al unei lumi ce se axează pe competiţie şi dezvoltare.

Noile metode educaţionale din domeniul digital pot reprezenta indici ce duc la dezvoltarea scrierii chiar înainte de învăţarea cititului. Se începe procesul de înlocuire a activităţilor ce ţin de alfabetizare, iar noul univers digital solicită un nivel de implicare unde scrisul rămâne cheia. Schimbările pozitive aduse de tehnologia digitală facilitateză comunicarea. Se creează aplicaţii informatice care uşurează activităţile didactice, iar acestea oferă mai multe resurse pentru educaţie. Din ce în ce mai mulţi copii interacţionează cu mediul digital.

[33] Smaranda Gabriela Chicu, Teza de doctorat, „*Forme de utilizare a noilor tehnologii educaţionale pentru nativii digitali*" 2018, Iaşi, accesat în februarie 2020

Intervenţia atributului de imersiune[34] introdus prin tehnologia de redare a realităţii virtuale în conţinutul manalului digital conferă actului didactic o complexă înţelegere a materialului. Implementarea materiei cu ajutorul TIC în procesul educaţional creşte interesul faţă de anumite materii şcolare şi permit folosirea *software*–ului educaţional pentru o mai bună asimilare a acestora. Lecţiile interactive deschid un orizont nou în planul educaţional şi fac posibilă o conectare inteligentă / interactivă a copilului cu noile media.

Începând cu anul 2015, România a elaborat manuale digitale pentru mai multe materii din învăţământul primar. Acest proces de realizare a manaualelor digitale a implicat colaborarea mai multor specialişti, programatori, cadre didactice, graficieni şi psihopedagogi.

Tehnologia imersivă, iniţial utilizată ca *entertainment,* joacă un rol important în dezvoltarea intelectuală şi creativă. Simţind pulsul ritmului alert cu care urcă progresul tehnologic, ne putem face un plan pentru a vedea unde ajunge lumea tehnologică în anul 2035. Ne putem imagina că adulţii din acea vreme vor trăi în spaţii inteligente, vor deţine vehicule spațiale, vor putea avea lângă ei maşinării inteligente care să îi ajute în activităţile lor cotidiene.[35]

Noul tip de tehnologie, cea imersivă[36] e reprezentată de *device*-urile care însumează realitatea virtuală (*VR*) și realitatea augmentată (*AR*) şi-a care și- a făcut deja simțită prezenţa în mediul cotidian. Nume mari din domeniu, precum HTC, Samsung, Google, Oculus sau Acer livrează pe piaţă propriile căști *VR*, iar succesul acestor *device*-uri este garantat de tot mai mulţi utilizatori. Implicaţiile utilizării realităţii virtuale se observă din ce în ce în mai mult în industrii şi domenii variate.[37]

Termenul de realitate augmentată - *augmented reality* (*AR*) este recunoscut ca aparținând lui Thomas Caudel şi defineşte noua tehnologie care se dezvoltă în domeniul IT. *AR* reuşeşte să combine lumea reală cu fragmente din lumea virtuală, rezultând un context ce se bazează pe dimensiuni senzoriale. La formarea acestui sistem participă trei factori: cel real, cel virtual şi înregistrarea 3D a obiectelor. Realitatea virtuală ia locul lumii reale şi propune un circuit simulat unde obiectele se suprapun cu lumea reală. Din punct de vedere tehnologic, realitatea virtuală este tehnologia ce ne permite să trăim în lumi artificiale elaborate cu

[34]http://www.elearning.ro/ce-este-un-manual-digital, accesat în intervalul ian.-mar. 2020

[35]http://www.elearning.ro/noua-generatie-de-elevi-si-dobandirea-competentelor-in-era-digitala-a-secolului-xxiBottom of Form, accesat în intervalul ian.-mar. 2020

[37]https://gotech.world/6-motive-pentru-care-sa-alegi-loop-virtual-reality-solutions-pentru-afacerea-ta/, accesat în intervalul ian-mar. 2020

ajutorul *soft*-urilor inteligente în care rolul imaginaţiei este definitiv. Chiar dacă, aparent, producţia de *gaming* este beneficiarul de top al acestei tehnologii, ceea ce aduce nou realitatea virtuală se oglindește în faptul că ea nu se limitează la un anumit domeniu sau traseu. *VR*-ul a cucerit domenii precum sănătatea, educația, turismul, asumându-şi caracterizarea de tehnologie puternică de *engagement.*

Realitatea virtuală facilitează participarea la anumite evenimente la care nu se poate ajunge fizic. *VR*-ul devine, astfel, tehnologia ce face posibilă aducerea într-un singur spaţiu a mai multor realităţi. Experiențele utilizatorilor în timpul jocului sunt complexe.

Realitatea virtuală devine din ce în ce mai prezentă în viața noastră cotidiană. Aceasta, împreună cu realitatea augmentată, revoluționează educația. Realitatea virtuală permite vizitarea Romei Antice, a unui vulcan sau a planetelor îndepărtate. Sfera *environment*-ului virtual este nemărginită. Există şi critici la adresa noilor media. Tot ce se află sub denumirea de *media* poate deveni o „armă cu două tăişuri”. [38]Ca element de evoluţie, importanţa ei se citeşte în nivelul cultural şi de tip social. În viaţa contemporană e necesară reanalizarea rolului tehnicilor media din dorinţa orientării actului educaţional către nonformal şi informal. Realitatea Virtuală, la momentul actual, deţine rolul de cea mai nouă și utilizată tehhnologie cu impact pe plan mondial în toate domeniile. În cadrul unui curs de grafică digitală, elevii se familiarizeză cu noţiuni de design grafic (forme, culori, proporţii, estetică) utilizând programe specializate în editarea fotografiei şi lucrul cu obiecte vectoriale.[39] Copiii vor crea cu multă imaginaţie reviste, infografice, *logo*-uri, cărţi de vizită, afişe şi multe alte elemente grafice. Pe lângă competenţele tehnice dobândite, vor dezvolta capacitatea de interpretare și analiză a unui element grafic și abilitatea de a lua decizii raționale, în viața de zi cu zi, cât mai puțin influențate de ambalaj. Se învață reguli de compoziție, teoria culorilor și modul în care designul grafic ne influențează decizia de a cumpăra un produs. Mai mult, copiii vor fi capabili să creeze concepte și personaje, identități vizuale și produse pentru imprimare. Cursul le va dezvolta copiilor creativitatea, dar și gândirea critică, le va încuraja iniţiativa şi lucrul în echipă şi le va oferi oportunitatea dezvoltării unei gândiri funcționale și estetice.

În lumea contemporană imaginea a creat o nouă vizualitate și noi forme comunicaționale. Artele vizuale joacă un rol important în comunicarea educațională. Modalităţile de comunicare, tehnica, instrumentele de comunicare şi asumarea rolului unui

---

[38]https://www.unicef.ro/publicatii/media-o-educatie-de-calitate/, accesat în intervalul ian.-mar. 2020

[39]http://www.learninghub.ro/Grafica-pentru-copii, accesat în intervalul ian.-mar. 2020

bun comunicator al pedagogului sunt esenţiale în comunicarea vizuală cu ajutorul imaginii vizuale. În acelaşi timp, axarea controlului pe copil și o bună redare a imaginii dar şi vizite la muzee facilitează înţelesul artei.[40]

Utilizarea *soft*-urilor educaționale generează performanță în momentul când acestea sunt introduse în cadrul unor proiecte ce implică mai multe discipline, precum crearea unui *website* sau vizitarea unui muzeu virtual. Cu paşi rapizi, maniera de învăţare digitală ia locul educației de tip tradițional[41]. Recomandarea multor specialişti este să se promoveze mult metodele educaţionale moderne şi să se încerce limitarea celor utilizate în trecut. De asemenea, trebuie gândită şi o abordare a altor tehnici şi metode de învăţare care să includă noutăţi de tehnică, instrumente și tehnologii digitale. Iniţierea atitudinii de învățare digitală în şcoli poate fi diferită, pornind de la folosirea tabletelor în loc de suportul de hârtie şi până la folosirea unor programe speciale sau echipamente *software* elaborate. Un exemplu ar putea fi folosirea platformei educaționale Şcoala365.[42]

Noua tehnică digitală şi tehnologia actuală reuşeşte să stimuleze la nivelul elevilor acele calităţi auto-didacte cu eficienţă maximă de învățare. Acestora li se dezvoltă capacitatea de identificare a nevoilor reale de învăţare şi folosesc mediul *online* pentru a face rost de informaţii pe care să le aplice în diverse proiecte. Dezvoltarea actuală a medium- urilor artistice şi utilizarea instrumentelor digitale crează calităţi de gândire critică, ce sunt sursa unei gândiri analitice.

Astăzi, din ce în ce mai mult jocurile interactive dar şi cele de îndemânare devin instrumente utile ce ajută copiii să își dezvolte aptitudini și să evolueze corect comportamentul. Jocurile sunt construite cu anumite reguli ce trebuie înțelese şi respectate. Jocul aduce satisfacții, extinde nivelul personal de răbdare, iar această calitate este specific inteligenței de tip emoțional, foarte utilă pe parcursul vieții. În aceeaşi măsură, cei mici își amplifică trăirile pozitive și dezvoltă mai multă stăpânire de sine în momentul în care învață să utilizeze tehnologia digitală și își formează un set de deprinderi specifice.

Caracterul motivant al educației digitale îi atrage pe elevi, aceştia devenind mult mai atenţi la sarcinile lor. Implicarea celor ce utilizează tehnologia digitală face ca aceştia să

[40] https://www.genesis.ro/ro/revista-didactica-genesis/comunicarea-prin-imagine, accesat în intervalul ian.-mar. 2020

[41] https://blog.scoala365.com/2018/11/22/beneficiile-educatiei-digitale-vs-metodele-educatiei-traditionale/ accesat în intervalul ian.-mar. 2020

[42] https://blog.scoala365.com/, accesat în intervalul ian.-mar. 2020

fie mai dornici să realizeze sarcini şi să acumuleze cât mai multe cunoştinţe. Oferta digitală este interesantă şi aduce un flux mai bogat de informații, ceea ce se reflectă în prezenţa numeroasă şi motivată la cursurile unde se predă cu ajutorul acestor instrumente digitale. În acelaşi timp, elevul se simte motivat atunci când își realizează parcursul evolutiv.

Procesul educaţional în mediul digital se bazează pe planuri de învățare constructive, ce solicită elevul să colaboreze şi să se adapteze la nevoi. Utilizarea tehnicii şi tehnologiei de tip digital ca metodă de învățare în mediul primar, dar şi în cel liceal, ajută elevii în parcursul lor şi în alegerea unei meserii adecvate şi fac posibilă cunoaşterea tehnologiilor emergente. Utilizarea instrumentelor şi a metodelor digitale îi ajută pe copii să gândească liber şi le stimulează creativitatea.

Din dorinţa de a participa activ la introducerea inovaţiilor digitale în programele şcolare, *Facebook* şi-a susţinut în octombrie 2016 planul de a realiza ochelari de realitate augmentată, în cadrul unui eveniment ce a avut loc în *San Jose*, *California*. În cadrul aceleiaşi reuniuni, *Amazon* a lansat acelaşi tip de concept de ochelari de realitate augmentată, cu asistentul personal *Alexa* integrat[43].

Ulterior Facebook a anunţat lansarea proiectului *Live Maps*, cu care va face hărţi 3D ale lumii.[44] Conform lui Andrew Bosworth, cel ce deţine funcţia de director al departamentului de realitate augmentată şi virtuală, ei au realizat deja câteva prototipuri de ochelari de realitate virtuală. Din dorinţa de a diminua bariera dintre fizic şi virtual, *Live Maps* foloseşte percepţia automatizată, ce redă reprezentări cu mai multe straturi ce îți arată unde te afli în spaţiu. În *video*-ul de prezentare, se pot observa mai multe mecanisme inedite, precum: notificări proiectate în aer sau proiectarea unui avatar holografic pentru a petrece timp alături de oameni reali.

Realitatea augmentată a fost și ea catalogată drept una dintre cele mai interesante tehnologii care poate fi folosită în educație pentru că aduce în realitatea actuală elemente virtuale și poate provoca simțurile participanților. Realitatea virtuală seducătoare, imprevizibilă și de utilitate joacă un rol major în educație, în dezvoltarea personal și în toate domeniile societății umane în modalități atractive și ușor accesibile. *VR*-ul devine instrumentul ce poate ajuta la o mai atentă implicare a copiilor în actul de învățare.[45]

---

[43]https://time.com/4856434/facebook-virtual-reality-oculus-cheaper/, accesat în martie 2020

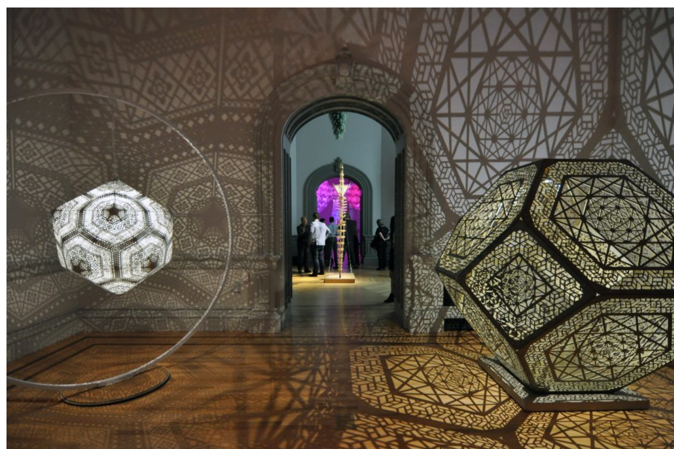
[44]https://www.digi-world.tv/stiri/digital-tech/facebook-vrea-sa-creeze-o-realitate-virtuala-a-terrei-prin-ce-dispozitiv-neobisnuit-va-putea-fi-accesata-26309, accesat în intervalul ian.-martie 2020

[45]https://www.revistasinteza.ro/copiii-mici-si-lumea-digitala-provocari-ale-unui-teritoriu-putin-explorat, accesat în intervalul ian.-martie 2020

Realitatea virtuală nu va prelua controlul asupra educației, însă va deveni o puternică unealtă complementară ei. Imaginează-ți o oră în care după ce afli partea teoretică, poți practica, observa și testa ceea ce ai învățat într-o ședință de *virtual reality*.

Informaţia digitală şi interactivă este atent combinată într-un mix bun, pentru progresul lor în spaţiul cunoaşterii. Digitalizarea muzeelor, a spaţiilor tradiţionale de cultură devine tot mai necesară. Posibilitatea de a schimba percepţia că aceste spaţii sunt învechite, că informația pentru copiii vizitatori nu ajunge în variantă optimă, depinde de cât de repede noile tehnologii vor pătrunde în aceste spaţii.

În vederea popularizării spaţiului muzeal, informaţia trebuie să fie digitalizată şi să se adapteze dezvoltării cognitive ale acestora. De exemplu, un important muzeu din America, în colaborare cu *Intel,* dă şansa celor interesaţi de a beneficia de operele existente în spaţiul muzeal, chiar dacă vizitatorii nu sunt din USA, aceştia reuşind să se bucure de oferta Muzeului Smithsonian. Spaţiul muzeal devine astfel viu, cu ajutorul realităţii virtuale. Utilizarea digitalizării şi recreării 3D în detaliu a exponatelor are drept scop transformarea felului în care accesăm cultura şi modul cum educăm generaţiile următoare. Ideea a prins contur la o primă expoziţie deschisă în Galeria Renwick – No Spectators: *The Art of Burning Man*[46].



Imagine reprezentând o lucrare realizată cu ajutorul realităţii augmentate de către artiştii *Yelena Filipchuk* and *Serge Beaulieu*, la galeria *Renwick*, Muzeul *Smithsonian*[47]

La noi în ţară, cel mai important eveniment virtual dedicat modei a reuşit să unească

[46]http://www.deanemadsen.com/dm/2018/04/burning-man-exhibition-opens-at-the-smithsonians-renwick-gallery/, accesat în intervalul ian.-mar. 2020

[47]Idem, site accesat în intervalul ian.-mar. 2020

mai multe epoci de cultură, datorită realităţii virtuale. Acest proiect, realizat în anul 2017 şi intitulat *Purtăm cultură*[48], *We wear culture*, este un produs realizat de *Google Arts & Culture*[49], în parteneriat cu Muzeul Național al Țăranului Român (MNȚR) . Acest tip de platformă găzduieşte colecţii cu lucrări de artă ce aparţin mai multor muzee din diverse oraşe ale lumii şi reprezintă o galerie virtuală ce permite vizionarea operelor de artă stand în faţa calculatorului. Expoziţia de la M.N.Ț.R. s-a dorit a fi un tur virtual cu caracter simbolic ce a oferit publicului posibilitatea vizionării unor colecţii cu piese vestimentare cu ajutorul noilor tehnologii. Această expoziție este un tur virtual şi în aceeaşi măsură are o funcţie simbolică de a recupera unicitatea unui patrimoniu autentic naţional. În vederea realizării turului colecțiilor a fost folosită cea mai nouă tehnologie *Google*, realitate virtuală şi video-uri cu filmare la 360°.



Imagine de la expoziţia- Purtăm cultură- de la MNŢR[50]

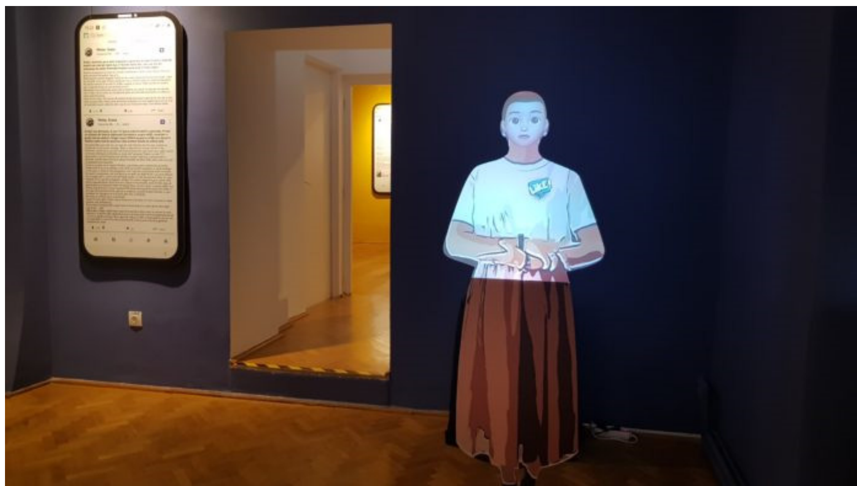
Cu sprijinul tehnologiei, cei ce vizitează muzeul pot să facă o retrospectivă a evoluţiei stilului vestimentar, pornind de la material - ca de exemplu de la mătase şi defineşte povestea Drumului Mătăsii, trecând prin multe epoci, până la povestea istoriei *jeanşilor*. Haine şi piese vestimentare ce şi-au pus amprenta asupra multor generaţii sunt redate prezentului cu ajutorul realităţii virtuale.

[48]http://alexandra-s.com/expozitie-online-purtam-cultura-we-wear-culture-google-arts-culture/, accesat în intervalul ian.-mar. 2020

[49]https://artsandculture.google.com/platformă online marca *Google,* aparută în anul 2011, care prezintă imagini cu opere de artă din muzee

[50]https://artsandculture.google.com/exhibit/3gKSO6DgyQfjJQ, accesat în intervalul ian.-mar. 2020

În România, primul ghid virtual[51] prin care se vizitează un muzeu a fost lansat în toamna anului 2017 şi se desfăşoară la Muzeul Casa Mureşenilor din Braşov. Cu ajutorul ochelarilor virtuali, vizitatorii pot accesa o altă realitate, unde întâlnesc personaje din vremuri istorice.



Personaj virtual reprezentând primul asistent virtual muzeal din România, Muzeul Casa Mureşenilor, Braşov[52]

Expoziția are caracter temporar şi, cu ajutorul aplicaţiei de realitate virtuală, prinde dimensiuni fantastice. Vizitatorii, odată ce probează ochelarii virtuali (*VR*), intră în contact cu personaje și pot și viziona un film de dans din perioade istorice.

[51] http://www.ziare.com/cultura/muzee/primul-ghid-virtual-de-vizitare-a-unui-muzeu-din- romania-a-fost-lansat-la-brasov-1483179, accesat în intervalul ian.-mar. 2020

[52] https://brasovmetropolitan.ro/2019/11/fotovideo-ia-primul-asistent-virtual-muzeal-din-romania-creat-pentru-casa-muresenilor-de-o-echipa-de-la-universitatea-transilvania/, accesat în intervalul ian.-martie 2020



Imagine de la vernisajul expoziţiei virtuale de la Muzeul Casa Mureşenilor, Braşov, 2017[53]

Situaţii similare găsim şi la Muzeul de Artă Modernă din New York, care, prin aplicația *MoMA Gallery*,[54] a introdus noile media. Această aplicaţie se poate descărca pe *smartphone,* iar picturile iconice ne îndrumă să accesăm programe speciale. Lucrările de artă pot fi văzute cu ajutorul aplicației. În cadul aceluiaşi muzeu, se află o expoziţie ce se poate vizita cu ajutorul realităţii augmentate şi permite ca o serie de opt lucrări expuse sub titlul *Hello, we're from the internet* (trad :Bună, suntem de pe internet) să fie vizibile.



Imagine din cadrul expo *Hello, we're from the internet,* din cadrul Muzeului de Artă Modernă de la New York[55]

Interesul pentru introducerea aplicării realităţii augmentate în mediul muzeal devine o

[53] https://www.bizbrasov.ro/2017/09/29/muzeul-casa-muresenilor-lansare/, accesat în intervalul ian.-martie 2020

[54] https://playtech.ro/2018/muzee-realitate-augmentata-arta/, accesat în intervalul ian.-martie 2020

[55] https://vrscout.com/news/artists-ar-takeover-museum-of-modern-art/#, accesat în intervalul ian.-martie 2020

mişcare la nivel global. O serie de artişti din Los Angeles, China, Germania şi-au dorit să folosească *software*-ul utilizat de *MoMA* și să aplice efecte virtuale la principalele muzee din ţările lor. Acest nou teritoriu, promovat cu ajutorul realităţii augmentate, poate transforma spaţiul muzeal într-un spațiu multidimensional al artei viitorului.

Realitatea augmentată aduce o serie de beneficii în promovarea artei tradiționale astfel încât facilitează accesul unui pulic larg la patrimonial artistic al diferitelor epoci.

Pentru copii, expoziţiile de artă de tip tradiţional nu sunt mereu atractive şi mulți, deși le vizitează, nu le înţeleg uşor. Într-un cuvânt, ele nu reuşesc să îi atragă. Muzeul de artă din Beijing, *Yang Art Museum*[56], prin *teamLab*[57], a creat expoziţii de artă pentru copii, unde aceştia pot explora, se pot distra şi pot învăţa cu ajutorul aplicaţiilor ce folosesc realitatea virtuală.



[56]http://www.beijing-kids.com/blog/2018/06/28/teamlab-future-park-media-art-exhibition-kids-learn-play/By Huang Chenkuangon 28 Jun 2018 Things to Do, accesat în intervalul ian.-martie 2020

[57]**teamLab Future Park New Media Art Exhibition,** Jun 25-Oct 07All ages. RMB 120 (RMB 60 for early birds and students). Daily 10am-10pm. Yang Art Museum (F/3, No.14 Building, Solana, No. 6 Chaoyang Park Road, Chaoyang District; 5905 6678; info@yangmuseum.org), accesat în martie 2020

Imagine cu titlul *Graffiti Nature* din cadrul *Yang Art Museum,* Beijing[58]

Expoziţiile virtuale organizate în carul acestui muzeu se structurează în şapte secţiuni, cu denumiri diferite: *Graffiti Nature*, *Sketch Town*, *Light Ball Orchestra*, *Story of the Time When Gods Were Everywhere*, *Sketch Animals*, *Hopscotch for Geniuses*.

Activitatea este interactivă: odată intrați în muzeu, copiii primesc mai multe foi de hârtie cu schiţe cu decoruri, pe care ei le pot colora după propriul plac. La final, schițele sunt scanate și vor fi proiectate ca făcând parte din expoziţie.



Imagine din muzeul *Yang Art Museum,* Beijing denumită *Pădure digitală vie*[59]

[58]https://macaulifestyle.com/event/learn-play-teamlab-future-park-mgm/attachment/learn-play-teamlab-future-park-at-mgm-3/, accesat în intervalul ian.-mar. 2020
[59]https://scandinaviantraveler.com/en/places/art-of-the-matter-beijings-798-art-district, accesat în intervalul ian.-mar. 2020



Imagine realizată cu ajutorul aplicaţiilor de Realitate Augmentată, *Graffiti Nature*, *Young Art Museum,* Beijing, 2019[60]

Pentru fiecare zonă din muzeu există decoruri diferit realizate folosind tehnologia imersivă. Mai mult decât dorinţa de distracţie, fiecare parte din această expoziţie doreşte să cultive un concept aparte. Spre exemplu zona de *Graffiti Nature* doreşte să transmită un mesaj vis-a-vis de conştientizarea protejării mediului înconjurător şi de respectare a acestuia prin interacţiunea dintre plante şi animale.

Pentru secţiunea „Poveste când Dumnezeu era pretutindeni" (eng. *Story of the Time When Gods Were Everywhere*) simbolurile de pe ecran sunt atinse de copii și acestea încep să se mişte şi să evolueze prin încăperile muzeului. Cu cât mai multe imagini sunt redate prin funcţiile tactile, povestea începe să se compună. Obiectele care apar din simboluri se influenţează unele pe altele. Spre exemplu, o pasăre poate să se aşeze pe un copac, o oaie fuge de un câine şi apoi începe să danseze când un copil se apropie.

[60]http://cdlifestylepremium.com/art, accesat în intervalul ian.-mar. 2020



Imagine ce reprezintă interior din Muzeul Digital Art Museum, Beijing, numit *Block Town*[61]

Această cameră încurajează vizitatorii să mute diverse obiecte tridimensionale, care manipulează proiecția bidimensională. Podeaua se curbează, creând o senzație de lume în mișcare. Vizitatorii conectează tipuri similare de blocuri pentru a crea modalități de rulare a sistemului de transport. De exemplu, avioanele zboară de la nor la nor, blocurile care sugerează apa sau iazul creează căi navigabile și stațiile de tren conectează căile ferate. Proiecția se schimbă în timp real, astfel încât vizitatorii tineri trebuie să lucreze împreună pentru a menține sistemul de transport al mediilor urbane.

[61]https://medium.com/@BridgetJulie/digitalartpt2-f1eb97002a5c, accesat în intervalul ian.-martie 2020



Imaginea reprezintă detaliu 798'*3D Museum*, *Hello! my ocean,* un delfinariu virtual în Beijing, China, 2019[62]

Tot mai multe muzee au început să perceapă importantele beneficii ale utilizării tehnicilor moderne și oferă sprijinul la nivel informatic specific adaptat pentru segmentul de vârstă al copiilor.

Digitalizarea spațiului muzeal și introducerea *Realității Virtuale (VR)* ca mecanism de cunoaștere în cadrul spaţiilor tradiţionale de cultură este necesară, eficientă și atractivă pentru toate vârstele. Dorința de a face posibilă o astfel de modificare a ideii și a conceptului de spațiu muzeal se materializează cu ajutorul tehnicilor media contemporane tot mai performant.

[62]http://www.timeoutbeijing.com/family/venue/Family-Playgroups_and_centres/169326/Hello-My-Ocean.html, accesat în intervalul ian.-martie 2020

Extensiuni ale fenomenului modă în artele plastice

Lector univ. dr. Gabriela Georgescu,

Universitatea *Dunărea de Jos* Galați

Abstract

This article examines the dynamic relationships between fashion, style and custom in the evolution of contemporary visual arts. The analysis highlights the role of concepts as opposition, novelty, ambivalence, dialectic of movement, illusion and non-verbal language in the permanent dialogue between fine arts, architecture and fashion.

Keywords*: fashion, contemporary visual arts, architecture, style*

În seria multiplelor analogii artă-modă se înscrie şi faptul că anumite noţiuni aparţin ambelor. Să luăm în discuţie **locul comun**, **ponciful** sau **clişeul**. Conceptul de poncif, echivalent clişeului se referă la banalizarea unei idei prin erodare, prin folosire frecventă în timp mai îndelungat şi (sau) de o masă prea mare de oameni (popularizarea ideii). Conform unui paradox, specific lui Baudelaire (ca demers estetic), sarcina principală a geniului este aceea de a crea un poncif. În sfera artei, moda caută să înlocuiască o formă estetică perimată (clişeul, ponciful) cu o formă nouă, pentru ca în scurt timp, să o înlocuiască şi pe aceasta în acelaşi mod. Se poate spune că moda anulează ineditul iniţial, transformându-l în poncif. În literatură clişeul şi locul comun reprezintă acele cuvinte tipizate printr-o lungă întrebuinţare, cuvinte de mare circulaţie în rândul maselor şi folosite ca automatisme verbale, caz în care se elimină conştientizarea lor integrală. Tudor Vianu face chiar o distincţie între clişeu şi loc comun: „Clişeul reprezintă materialitatea însăşi a frazei; locul comun mai de grabă banalitatea ideii (…) Clişeul ar fi aşadar aspectul material al locului comun; locul comun, aspectul intelectual al clişeului."[63]

Artistul nu poate folosi la infinit formele golite de semnificaţia lor primară prin utilizare repetată. Deoarece vrea să exprime şi să transmită un mesaj important pentru el, e obligat să apeleze la forme stranii, nemaivăzute, pentru a capta atenţia receptorilor de artă. Ca să construieşti ceva nou trebuie să şi distrugi. De aici nihilismul caracteristic artei moderne şi postmoderne. Din acest motiv artistul e obligat să ocolească clişeul, obişnuitul, care de altfel îi şi repugnă, pentru forme mai vitale, mai expresive şi mai semnificative.

Ideal ar fi să se păstreze o justă măsură, să se evite împingerea la extrem a acestei mişcări de

[63] Tudor Vianu, *Studii de stilistică*, Editura didactică și pedagogică, București, 1968, pag. 108

aruncare a vechiului pentru nou şi păstrarea unei punţi de legătură care ar facilita armonia, acordul, nu numai între trecut şi viitor, ci şi între public şi artist, spre beneficiul amândoura. Un exemplu demn de urmat ar fi acela al avangardiștilor moderați din perioada interbelică. Aceștia s-au folosit de înnoirile din arta occidental – europeană, grefându-le, însă, pe tradițiile folclorice țărănești, pe tradiția bizantină sau pe recenta tradiție a picturii românești, abia consolidate, într-o inedită combinație.

Trebuie amintit pe scurt şi un fenomen opus modei, **obiceiul** sau **cutuma**. Dacă moda acţionează pe un teren al belşugului şi al luxului în exces, obiceiul se defineşte printr-o constanţă a moderaţiei. Frumosul artistic se regăseşte în ambele fenomene în egală măsură, dacă schimbăm unghiul de vedere şi atitudinea de receptare. În esenţa lui, obiceiul, deşi se regăseşte şi în mediul citadin, este tipic pentru mediul rural (aici persistența lui este mai mare). El s-a constituit pe fondul unei austerităţi materiale şi pe baza unei filozofii de păstrare a coeziunii vieţii estetice ajunsă la o formă receptată de colectivitate ca perfectă. Raţiunea conservării şi perpetuării formelor ancestrale stă mai ales în sentimentul apartenenţei la acelaşi trecut, de o spiritualitate de care respectiva colectivitate este mândră. Menţinerea şi trăinicia sa asigură persistenţa armoniei preexistente iar gruparea umană este de regulă stabilă, izolată, deci şi ferită, de restul omenirii din diverse considerente (cultivarea pământului, regularitatea muncilor în acord cu succesiunea anotimpurilor, automulţumirea, relaţii autarhice în interiorul grupului, etc.).

Relaționările dintre modă și stil au suscitat atenția cercetătorilor în mod frecvent. Ca și moda, stilul are mai multe accepțiuni. În afară de aceea de ideal formal general, aplicat binecunoscutelor stiluri culturale, cum ar fi stilul baroc, stilul clasic, etc., însumând mai multe epoci, de formularea expresă a idealului estetic colectiv al unei epoci, de stilurile unor etnii, definite și prin apartenența la anumite zone geografice (stilul francez, stilul german), toate la nivel macrosocial, mai întâlnim și o semnificație mai restrânsă a stilului. Aceasta face referire la acea componentă a modei care, alături de siluetă sau linie, de temă și uneori, de culori și accesorii, asigură desele schimbări periodice. În vorbirea curentă se folosește expresia „Ai stil!” atunci când adresarea se face cuiva capabil să-și alcătuiască un ansamblu original, de un ridicat standard calitativ, persuasiv și apt de a stârni admirația altora. Accepțiunea stilului individual vestimentar este similară celui din artă.

Diferiţi exegeţi ai modei asimilează cutuma stilului. René König, sondând profunzimile modei, observă[64] tendinţele de deviaţie ale modei ca o provocare şi sfidare permanentă.

[64] René König, *Sociologie de la mode*, Petite bibliothèque Payot, Paris, 1969, pag. 21

Acestea, în lupta lor de a rupe cercul cutumei sau stilului se izbesc de o rezistenţă din partea societăţii care vrea să conserve ordinea la care s-a ajuns. Acumulările acestor deviaţii au un potenţial de acţiune capabil să înlocuiască vechiul stil cu unul nou.

Interacţiunea deviaţiilor şi rezistenţei este unul din fenomenele vitale în toate societăţile. „Astfel moda, acest sistem original de reglare, devine unul din motoarele evoluţiei sociale (...) groparul vechiului ordin este totodată naşul ordinului nou."[65]

Deși interacțiunile dintre stil și modă sunt evidente, cele două fenomene artistice nu trebuie confundate. În comparaţie cu moda, care se schimbă în mod constant, la durată relativ scurtă, stilul are puterea de a persista în timp îndelungat, ceea ce antrenează o anumită cristalizare și uniformitate, implicit o prestanță mult crescută rezultată din această așezare în tipare concludent coagulate. Încă din vremea Renașterii, Leonardo da Vinci pune problema raportului dintre stil și modă, considerând că stilul se referă doar la arta pură, pe când moda afectează formele vieții practice. La fel, Baudelaire separă net stilul de modă. Totuși moda oglindește indirect variațiunile stilului, resimțind și exprimând ca un fin barometru, variațiunile din evoluția gustului. Gilo Dorfles, în *Nuovi riti, nuovi miti,* consideră că moda este o rezultantă nestabilă care constituie întâlnirea stilului cu gustul momentului și care nu reușește decât la modul discontinuu să ajungă la un autentic nivel artistic. Este evidentă corespondența între elansatul stil gotic din arhitectură, pictură, sculptură, anluminuri, și longilinitatea urmărită pregnant în vestimentația timpului (siluete efilate, cu multiple apendice ascuțite ce întăresc iluzia alungirii), sau între caracterul spațial impunător al stilului renascentist şi simplitatea maiestuoasă a îmbrăcămintei în perioada istorică corespunzătoare. Asemenea, emfaza barocului din artă se regăsește în ținutele gonflate ale timpului respectiv, la fel se petrece și cu grația manierată a rococoului. Concordanțele sunt evidente și se pot analiza pe toată întinderea istoriei artei și civilizației, pe fiecare perioadă în parte.

Și teorii mai noi pun mare accent în special pe corelaţia arhitectură-costum (studiată pe fiecare epocă în parte). Între configurațiile umane săvârșite prin costum, specifice fiecărei epoci și realizările arhitecturale există în mod real asemănări izbitoare. Coloana egipteană cu capitelul său, sugerând floarea de lotus, are corespondențe clare cu imaginea corpului faraonilor cu tiara, de aceiași formă. La fel structurile arhitecturale antice, renascentiste, cele baroce, cele gotice, au asemănări evidente cu costumele respective, omul metamorfozându-se, prin hainele sale, când în cilindru, când în clepsidră, dreptunghi, trapez, con, șarpe sau butoi.

[65] René König, *Sociologie de la mode*, Petite bibliothèque Payot, Paris, 1969, pag. 22

Relația dintre arhitectură și modă este astăzi intens exploatată. Lucrarea *Skin and Bones* publicată în anul 2006 de curatorul Brooke Hodge cu ocazia organizării unei excepționale expoziții la Muzeul de Artă Contemporană de la Los Angeles, care demonstrează practicile paralele acestor două domenii de activitate, a devenit carte de căpătâi pentru tinerii arhitecți dar și pentru creatorii de modă. Sunt văzute similitudini începând cu modul de concepere și proiectare, până la materialele de ultimă generație care sunt comune. Întregul curent al desconstructivismului, inițiat de Derrida și asimilat întâi în arhitectură (Frank Gehry), apoi în modă, a determinat apariția unei generații de fashion designeri care concep veșminte ce sunt sau par a fi desfăcute și refăcute, păstrând la vedere fiecare pas. Ce altădată era o necuviință, o neglijență inadmisibilă sau o neputință (o haină descusută, ruptă în vestimentație; o pictură nefinisată, grosier executată), astăzi poartă pecetea unui mare rafinament, a unui demers plastic de o intenționalitate și mesaje specifice. Este unul din multiplele exemple de răsturnare de situație, de paradoxuri pe care ni le oferă moda, în fluxul și refluxul său.

Mai multe mode înrudite vin să coloreze un stil dat, dar se poate ajunge şi la faptul ca acumulările mai multor mode să spargă toate canoanele (cadrele), şi în cazul în care sunt acceptate, după o lungă mişcare pendulară interioară şi exterioară, un nou stil să se înscrie în timp. „Putem să ne hazardăm spunând că toate stilurile au început prin a fi mode; dar mode care, după un timp mai lung sau mai scurt de punere în practică s-au transformat, sau, dacă vrem s-au «cristalizat» într-o formă durabilă."[66]

Foarte interesant de studiat ca fenomen individual, moda este fascinant de studiat şi ca fenomen de masă.

1.**Raportul de opoziție** care a existat între un curent nou şi unul vechi în artă, s-a manifestat şi în moda vestimentară între inovatori şi partea conservatoare a societăţii (care dorea să-şi menţină anumite avantaje câştigate, fie spirituale, fie materiale, fie şi unele şi altele). La fel de viabil se regăsește în artă și în modă raportul de complementaritate între nou și vechi, în care „vechiul" joacă rolul de suport pentru sustenabilitatea noului. Tradiționaliști și avangardiști sunt atât în modă cât și în artă, în general.

2. Dorinţa de **noutate** şi curiozitate şi cultul stranietăţii (integrate şi la cauzele modei) sunt prezente în artă ca şi în modă. „Spiritul modern nu devine sclavul instinctului de conservare; pentru el să nu se reînnoiască echivalează cu a muri"[67]

3. Fenomenul de **ambivalenţă**, dat de opoziţiile de opinie, de atitudinea populaţiei receptând când pozitiv, când negativ, atât arta, cât şi moda.

---

[66] Ibidem, pag. 17

[67] Renato Poggioli, *Teoria dell'Arte d'Avanguardia*, Il Mulino, Bologna, 1962, pag. 249

4. Arta, ca şi moda, are neapărat nevoie de o **scenă** pentru a se manifesta. Aceasta poate fi: sala de expoziţii, muzeul, sala de concert, pentru artă, şi locurile de spectacol pentru prezentările de modă, inedite câteodată, (exemplu: zidul chinezesc). Multiplicarea prin mijloacele moderne de comunicaţie este specifică pentru amândouă.

5. **Ornamentul** pentru arta plastică, dar şi pentru arta în general (regăsit şi în teatru prin limbajul împodobit, de exemplu, sau în muzică şi literatură), în analogie cu podoaba (bijuteria, imprimeul textil, broderia, inserţia de materiale diferite, etc.) din modă, cu rolul de a anima o suprafaţă, sau un cuvânt, sau o măsură muzicală, captând în acest fel atenţia şi trezind interesul, în ambele domenii.

6. **Dialectica mişcării**, în cazul artei de avangardă, mai ales, este aceeaşi cu mecanismele de derulare din cadrul modei. Activismul, antagonismul, nihilismul şi agonismul se regăsesc şi în modă (moda apare, neagă moda precedentă, o anihilează, după care moare şi ea).

7. Se cunoaşte încă din antichitate teoria că arta, cu cât înşeală mai mult, este mai valoroasă în demersul său. Şi moda, prin „**iluziile**” dimensiunilor sale, remodelează silueta umană, creând o arhitectură specială, tipică momentului, câteodată total diferită de aspectul antropologic natural. Deci, şi moda şi arta, sunt fiecare în parte un simulacru al realităţii obiective. „Artiştii din ziua de azi, lăsând la o parte adevărul gol-goluţ, reproduc în imaginile lor nu proporţiile reale, ci pe cele care par să fie frumoase” (euritmia, arta aparenţei)[68].

8. În artă, ca şi în modă, mesajul este realizat prin **limbaj non verbal**. Veşmântul din modă este un mijloc de semnalizare condensată non verbală. De altfel, multe elemente de limbaj specifice artei în general şi artelor plastice în special (picturii, sculpturii, arhitecturii) sunt specifice şi modei, nu numai în culoare şi formă, dar şi în multe aspecte mai subtile şi mai puţin intuite la prima vedere. Astfel, atât în modă, cât şi în pictură, se folosesc aceleaşi tipuri de contraste în funcţie de efectul final urmărit; la fel există o analogie şi în privinţa texturilor, impresia produsă fiind sau de formă brută, primară, sau de formă diafană, elegantă, sofisticată, elaborată. Nu numai mijloacele de expresie sunt aceleași, ci și conceptele și ideile sunt similare (ex. avangarda secolului XX, minimalismul, deconstructivismul, etc.). Creativitatea, comună celor două domenii, apelează la surpriză, șoc vizual, atât în pictură cât și în vestimentație. Artele acțiunii (*performingul, real time action, time based action, happeningul*) utilizează direct costumul.

9. Există în artă, la fel ca în modă **inovatori şi imitatori** (în modă: marii creatori, ale căror

[68] Umberto Ecco, *Istoria frumuseții*, Ed. RAO, București, 2005, pag. 75, citându-l pe Platon din „Sofistul”, XXIII

creații sunt imitate (preluate); în artă: maeștrii, ce ajung să fie în modă, prin calități de excepție, sau printr-un context favorabil, printr-o întâlnire fericită a meritelor proprii cu cerințele epocii, adulați de public și imitați servil de un cortegiu de epigoni). Un fenomen de imitație, asemănător celui din modă, este în artă, acela al falsurilor, executate în spiritul unui artist de succes al vremii (în derulare sau trecute). Problema falsurilor o regăsim și în perioada interbelică, ca și în perioadele trecute, dar și în cea actuală. Ea implică o renunțare la pretențiile creative originale, în favoarea unui profit material imediat (ex.: imitatorii lui Grigorescu, în cazul în care acțiunea de înșelăciune se soldează cu succes).

10. „Clişeu", „poncif", „desuet", „vetust". Este o **consubstanţialitate de termeni** în modă (o haină demodată) şi în artă. Orice lucrare de artă aparținând unui curent ieșit din modă devine desuetă, în comparație cu lucrările aliniate proaspetelor tendințe. Exemplele perioadei de studiu pot fi lucrările sentimental-dulcege, sau alegorice, unde artiștii respectivi se încăpățânează să respingă în totalitate noile cuceriri ale artei moderne, vehiculând tot vechile mijloace de expresie, acum perimate.

Bibliografie

1. Ecco, Umberto, *Istoria frumuseţii*, Ed. RAO, București, 2005
2. König, René, *Sociologie de la mode*, Petite bibliothèque Payot, Paris, 1969
3. Poggioli, Renato, *Teoria dell'Arte d'Avanguardia*, Il Mulino, Bologna, 1962

Teatru

Abordări contemporane în pedagogia teatrală

Aparatul creator al studentului

Conf. univ. dr. Maria Ganeva,
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați
maria.ganeva@ugal.ro

Abstract
Stanislavski's method is recognized as one of the most comprehensive and effective pedagogy of acting. In developing his method, Stanislavski used and adapted knowledge of psychology, a science that has greatly influenced the development of dramatic art in the twentieth century. This article draws attention to frequent mistakes and confusions in the application of the Stanislavskian method in contemporary pedagogy, especially in terms of understanding and mastering the psychotechnics of acting, one of the most important pedagogical tools used by Stanislavski.
Keywords*: Acting, psychotechnics, Stanislavski's method, action, pedagogy,*

”Cea mai puternică frână în dezvoltarea artistică a actorului este graba, folosirea la maximum a puterilor sale încă nepregătite...”

K.S. Stanislavsky

O lege nescrisă spune că la baza artei spectacolului se află „acţiunea”. Ştii ce ai de făcut şi repeţi, ca şi cum ai şti deja totul. „Acţiune, acţiune” – solicită sau strigă profesorul şi studentul trebuie să se ridice şi să execute totul aşa cum i se cere. Mie, personal acest lucru îmi provoacă doar un zâmbet sceptic şi uneori chiar îmi trezeşte un protest interior, pentru că ştiu dinainte ce se va întâmpla după aceea.

Şi se va întâmpla următoarea situaţie: prin „acţiune” studentul subînţelege doar sensul propriu al textului, al rolului din fragmentul dramatic propus. Îşi creează mental un „scop” aproximativ, după care insistă chinuitor să-l facă pe partener să-şi însuşească textul respectiv, în această „direcţie”. Asta, mai mult ca sigur, va duce la un dezastru şi un fiasco total, deoarece astfel studentul nu realizează nimic (chiar dacă instinctual va înţelege ce trebuie să facă, dacă este talentat), pentru că acţiunea lui în scenă reprezintă un drum închis, o uşă

ferecată, prin care nefericitul încearcă să intre, fără succes. Iar profesorul zbiară isteric: „acţiune”, „acţiune” şi chiar se înfurie pentru nereuşitele studentului. Studentul se înmoaie, devine plictisit, se interiorizează şi asta doar pentru că el nu stăpâneşte acel real instrument al intrării în viaţa scenică, el nu ştie încă cum să ajungă în centrul situaţiilor imaginare şi să acţioneze „pe barba sa”, cum spunea C. S. Stanislavsky.

De ce se întâmplă toate acestea?

Doar cei care lucrează în teatru ştiu că acţiunea este baza artei noastre. Există o axiomă: acţiunea este materialul de creaţie al actorului, deoarece derivă din însuşi sensul cuvântului „actor” – *om de acţiune*.

De asemenea, multor persoane din teatru le este absolut clar că „acţiune” nu are doar un singur sens, uneori înseamnă ceva total diferit. Confuzia în terminologia creaţiei actoriceşti este atât de mare încât este foarte dificil, în ultimă instanţă, să te bazezi pe oricare metodologie concretă, care diferă prin sistematismul clar şi precis a unui aparat terminologic. Arta spectacolului este foarte subtilă şi delicată, nu degeaba Stanislavsky, în tendinţa sa de crea bazele artei teatrale profesionale s-a adresat atât muzicii şi baletului, cât şi artelor, care deţin acei parametri de stabilitate omologate de secole Acelaşi lucru l-a făcut şi V.E. Meyerhold, descriind în carnetul de notiţe mis-en-scenele sale, încercând că creeze o principială „notaţie teatrală”, dar iniţiativa sa, după cum ştim, nu a avut succes.

Vedeţi ce se întâmplă?

Cântăreţii cântă vocal, muzicanţii cântă la instrumente, pictori pictează, arta lor este mediată - au mijloace clare de exprimare. Arta dramatică în schimb, este singura unde nu există cerinţele unei deprinderi speciale. Instrumentul la care cântă un artist este propriul său suflet, exprimat prin trupul şi comportamentul său. Exact acesta este motivul pentru care arta dramatică poate fi extrem de simplă (nefiind necesare nişte aptitudini speciale pentru exprimare), dar şi foarte dificilă (din aceleaşi motive). Repet – jocul sufletului este un proces foarte subtil, evaziv - nu poate fi măsurat cu indicatorii obiectivi ale artei vocale, baletului, etc.

Posibilităţile de exprimare există în corpul actorului, în psihofizicul său. „Adevărat” sau „fals”, „organic” sau „tehnic” – este foarte dificil să se stabilească anumite norme şi criterii, aici adevărul este relativ şi conceptul întotdeauna este foarte vag, şi tocmai de aceea linia de demarcaţie dintre „profesionalism” şi „amatorism” este foarte vag definită. „Teatrul este o artă vulgară - spune cineastul şi profesorul avangardist rus Anatolii Vasiliev. - Nu

înseamnă nici pictură, nici muzică în cazul cărora există corespondenţe stricte. Încearcă să înţelegi cine şi ce joacă în teatru”[69].

Iată încă o părere a unui mare maestru al scenei engleze, Peter Brook. Când a fost întrebat cu cine îi este mai greu să lucreze – cu soliştii vocali sau cu actorii dramatici, el a răspuns: „Un tânăr cântăreţ se deosebeşte de un tânăr actor prin aceea că stăpâneşte meseria. În spatele său se află ani grei de studiu şi o muncă asiduă. El a studiat muzica, respiraţia corectă, tehnica vocală. El a învăţat multe limbi străine. Acest lucru îi asigură o bază solidă. Chiar dacă şi-a însuşit câteva obiceiuri banale din jocul actoricesc, acestea pot fi cu uşurinţă îndepărtate. El stăpâneşte măiestria, care îl va susţine întotdeauna. De aceea cred că un solist vocal care are intuiţie, o nerăbdare, o dorinţă de a fi sincer, poate fi mult mai credibil şi mai natural decât un actor”[70].

Şi atunci, care este „linia vocală a actorului”? (dacă ne referim numai la acest concept). Unde este manifestarea talentului său, care este instrumentul lui, în ce constă tehnica lui?

Am ajuns la ceea ce este cel mai important.

Da, mă repet, materialul artei scenice este acţiunea. Să găseşti o linie de acţiune în conduită în interpretarea unui personaj, să te transformi în acel personaj, să inventezi şi să creezi din sine, din sufletul tău, din corpul tău o altă viaţă, un alt om – viu, palpabil, multilateral – iată în ce constă profesionalismul dramatic. Problema este că în teatrul dramatic „viaţa în circumstanţele propuse” trebuie să se auto-iniţieze de către actor, ea se desfăşoară după reguli speciale, are o structură unică şi complexă – o linie textuală, fizică, linie de gândire, o linie a imaginaţiei. Ea, viaţa, se conduce după o complicată şi nuanţată logică a comportamentului, care trebuie decodificată în conformitate cu textul autorului şi desfăşurată într-o acţiune scenică, multistratificată, psihofizică. „Conducătorul” acestei acţiuni este textul fixat, supus interpretării, iar scopul - crearea unui personaj dramatic.

Iată de ce, în secolul XX, se impune crearea unei psihotehnici actoriceşti, cu rolul unei pârghii care va stabiliza, va verifica şi va direcţiona toate procesele interioare ale actorului. Până atunci arta dramatică se rezuma la imitaţie, urmând modelul unor renumiţi şi foarte talentaţi actori, care erau imitaţi, li se preluau anumite abilităţi practice de lucru pe scenă şi asupra rolului. Stanislavsky s-a întrebat: în ce măsură ar putea fi sistematizate aceste

---

[69]Bogdanova, P., *Lecţiile lui Anatolii Vasiliev, În: Dramaturgia contemporană 2006*, nr. 3, p.192-202, aici p. 199.

[70]Brook, P., *„Punct și de la capăt”, Articole. Cuvântări. Interviuri*, Capitolul VII, Războiul de patruzeci de ani. „Carmen”. Interviu cu Philippe Albert, după premiera piesei „Tragedia lui Carmen”, la Buff-du-Nor, în noiembrie 1981, Editura SPb: Mali Drama Theatre. M: Artist. Regizor. Teatru, 1996, p. 204

capacităţi, cum să găseşti substratul lor, cum găseşti metodica obiectivă, calea cunoştinţelor şi abilităţilor care i-ar putea oferi actorului instrumentul de cunoaştere a comportamentului scenic, mai precis a comportamentului organic, strălucitor, fără a copia jocul altcuiva, ci bazându-se pe propriile resurse ale „eu-lui” personal?

1. În ce constă măiestria ta?

Am atins conceptul de „psihotehnică” – să vedem ce înseamnă acest lucru, deoarece toţi ştiu că, pentru a studia „după Stanislavsky” sau a preda „după Stanislavsky”, pentru început, ca o condiţie de primă necesitate, trebuie să stăpâneşti o psihotehnică corectă (când vorbim despre student) sau să ştii cum să predai această tehnică, s-o desfăşori într-o ordine exactă a exerciţiului, ce să soliciţi de la student (dacă se are în vedere profesorul). Pentru că, dacă studentul nu stăpâneşte psihotehnica, toate celelalte discuţii despre acţiune, probleme sau situaţii – adică despre instrumentarul profesional al lui Stanislavsky – devin total lipsite de sens şi diletante.

De ce? De aceea că, pentru a începe o acţiune, trebuie să ştii să fii atent, să te concentrezi pe scenă, şi după aceea să şi **menţii** acea atenţie un timp destul de îndelungat. Iar pentru a te concentra, ai nevoie de o libertate musculară. Nici un student care este cu muşchii încordaţi nu poate să se concentreze, atenţia sa va „sări” de pe scenă în afară, frenetic, el se va agăţa cu ochii de pedagog, cu toate că pedagogul îi va spune: „nu te uita la mine”, va căuta un sprijin din afară – din viaţa reală pe care o cunoaşte şi îi aduce liniştea împotriva valului de stres scenic care îl apasă. De ce se întâmplă toate astea? Pentru că scena este un spaţiu **public**. Iar publicitatea este un puternic şi dur (generator de stres) fenomen. Apare binecunoscutul „sindrom al emoţiei scenice” (printre altele, caracteristic şi la actorii maturi şi cu experienţă). Caracteristicile fiziologice de bază ale acestui sindrom se manifestă prin tremurul mâinilor, a buzelor şi a genunchilor, pierderea (dispariţia) vocii sau a auzului, apariţia transpiraţiei reci, mâinile îngheaţă, gura se usucă, şoldurile devin încătuşate, spinarea este ţeapănă ca de lemn, pulsul creşte brusc, se măreşte tensiunea, mişcările devin necoordonate etc. Uneori această stare ia forme extrem de bolnăvicioase şi este nu numai neplăcută pentru interpret, dar, în general îi blochează calea spre o „aprindere” creatoare pe scenă, măcar şi una infimă - în cazul în care aceasta chiar se produce! Despre ce fel de „credinţă” (dacă ne referim la Stanislavsky) poate fi vorba? Desigur, atunci când un student se află de mai mult timp pe scenă – execută exerciţii, fragmente, el depăşeşte parţial acest stres fără un efort prea mare, s-ar deprinde cu el. Aceasta îi dă puţin curaj scenic fără chiar a-şi însuşi psihotehnica lui Stanislavsky. Numai că acest lucru nu-i va îmbunătăţi calitatea

jocului. El se va simţi încătuşat – adică în tensiune musculară. Îi va fi greu să-şi folosească imaginaţia, îi va fi greu să gândească pe scenă, **libertatea**, ca primă condiţie a oricărei creaţii, îi va fi inaccesibilă. Dar trebuie să joace. Trebuie să-şi dea examenele! Şi atunci va încerca să găsească o portiţă de scăpare. Cum? Prin imitaţie. Prin şablonare – jucând la modul general. O exagerare a jocului. La început aceste imitaţii vor fi foarte de grosolane, după care vor deveni mai mult sau mai puţin perfecţionate şi aşa mai departe. Vă sună cunoscut? Cred că da.

„Încearcă să te dumireşti cine şi ce joacă". Uite aşa stă treaba!

La urma urmei, ce este scena? Este un spaţiu imaginar, sau spaţialitatea imaginară. Adică, **ar trebui** să devină un spaţiu al imaginaţiei. Actorul trece pragul scenei şi iată – se află deja într-o lume iluzorie, creată de autor pe hârtie (în piesă) şi pentru el, actorul, aceste „urme pe hârtie" – replicile, remarcile, indicaţiile autorului – trebuie să devină realitate. Ce fel de realitate? Amintiţi-vă de fanteziile voastre? Şi de odată asupra voastră se abat nişte amintiri dureroase. Vă aflaţi acasă sau în parc şi gândurile voastre au atras după sine fanteziile voastre – poze, imagini care se îndepărtează undeva departe, departe. Şi vă vedeţi într-un loc concret, într-o locaţie dorită, vedeţi oamenii cu care aţi dorit să vă întâlniţi. Pentru un timp oarecare v-aţi izolat de realitatea palpabilă (parcul, canapeaua) şi aţi nimerit în lumea imaginarului. Chiar v-au apărut nişte simţuri noi – aţi simţit o revigorare sau melancolie (după modul de percepţie al imaginarului!), vă apucă plânsul sau simţiţi acut durerea unei pierderi – da, da – cea mai adevărată durere, v-au trecut fiori de gheaţă sau v-a cuprins un val de iubire ameţitoare încât aţi fi fost în stare să vă ridicaţi şi să alergaţi în întâmpinarea iubitului etc.

Vedeţi? V-aţi asumat libertatea de a visa, de a vă aminti şi a recepta diverse senzaţii (aţi reacţionat) la fel ca şi în realitate, dar uneori aceste sentimente sunt mult mai luminoase şi mai puternice decât cele din viaţa reală – este un adevăr demonstrat în psihologie.

Iată de ce, atunci când maeştrii artei dramatice încearcă să vă dea o descriere completă şi precisă a acestei arte sau să vă explice în ce constă esenţa profesiei, ei vor spune aşa: „este o reacţie liberă din interior pentru a realiza percepţia imaginarului"[71].

Să ne lămurim: am văzut deja ce înseamnă „imaginar" (vorbind de visele noastre în viaţă), am vorbit şi despre aceea cum **percepem** aceste imagini din imaginar nostru - asta înseamnă că ele au o oarecare influenţă asupra noastră! Şi în continuare, această acţiune se traduce printr-o reacţie interioară – ni se face frică sau simţim o durere, ne pierdem cu firea

[71] Gracova, L., *Antrenamentul libertăţii interioare. Actualizarea creativităţii.* – SPb., Editura „Rech", 2005. p. 4.

sau devenim excitaţi, simţim un val de energie şi de putere. Aceste reacţii sunt atât de puternice, atât de palpabile, încât primim (observaţi, prin percepţia imaginarului!) adevărate schimbări fiziologice în organismul nostru – devenim palizi, ne înroşim, ne tremură genunchii, ne trec fiori.

Şi acum să trecem la spaţiul scenei teatrale.

Acum încercaţi să visaţi pe scenă, la fel de liber, de intim, şi cu toate acestea să vizualizaţi totul la fel de clar, de puternic, iar după aceea, să percepeţi în interiorul vostru, la fel de palpabil, pozele-imaginile personajelor şi, la fel de liber să primim de la ele manifestarea unor reacţii spontane venite din interior. Adică, la fel să deveniţi palizi, să roşiţi, să transpiraţi, să tremuraţi etc. Dificil, nu-i aşa? Acest exerciţiu Stanislavsky îl numea **organic**. El nu folosea termenul atunci când doi oameni „*discută aparent veridic*”, pur şi simplu pe scenă, simulând un oarecare „adevăr” – după cum consideră unii.

Ce îi împiedică?

În primul rând, piedica constă în faptul că şi în viaţă, nu numai pe scenă, dar şi în viaţă, omul nu poate visa la comandă. Acesta este un proces spontan la care participă subconştientul lui – este atât de îndrăgostit încât nu poate să nu viseze (să nu-şi imagineze) persoana iubită. Este atât de speriat de boala persoanei iubite, încât imaginile-amintiri sau viziunile despre viitor (fanteziile) îl urmăresc peste tot. Cu alte cuvinte, există **o necesitate** stringentă, existenţială. Însă actorul, pentru a pătrunde în cercul imaginar, trebuie să inventeze nenumărate „tentaţii”, cum spunea Stanislavsky. Nu poţi să-i comanzi imaginaţiei – hai acţionează, dă-mi imagini! – ea nu poate fi silită. De aceea trebuie inventate nişte căi speciale, pentru a „amăgi” imaginaţia pentru ca aceasta să acţioneze la fel de natural ca şi în viaţa reală. Aceste căi Stanislavsky le numea „ademeniri” – detalii distractive pentru actorul însuşi care mi-ar atrage atenţia şi ar menţine-o timp suficient de lung pentru a-mi provoca mie, actorului, un real răspuns senzorial.

Mai departe, pentru ca pe scenă să te afunzi în această visare (sau în acest proces al imaginaţiei), trebuie să ştii să te deconectezi sau să-ţi „blochezi” percepţiile realului pe scenă. Deoarece tot ce se petrece pe scenă acţionează asupra mea – iată aici scaunele, aici sunt culisele, din culise vine un curent de aer care mişcă draperiile negre, spaţiul este enorm, este frig, proiectorul îmi bate în faţă, sunt privită de studenţi, iată, pedagogul vorbeşte, tot timpul îmi doresc să-l privesc în faţă, acolo sunt resturi de decoraţiuni. Ele mă încurcă şi nu-mi dau posibilitatea să visez. Încearcă să te rupi din această stare. Toate acestea sunt artificiale,

nenaturale.

Anume aici ne sare în ajutor „psihotehnica” lui Stanislavsky.

Psihotehnica actorului reprezintă anume acea pregătire care îi oferă posibilitatea de a obţine stabilitatea psihologică necesară în condiţiile scenice, este vorba de adaptabilitatea scenică. Ea învaţă organismul actorului să acţioneze corect (ca şi în viaţă) în acest spaţiu nefiresc de stresant, în regim de urgenţă pe scenă.

2. Libertatea scenică secundară – prin psihotehnică

Această libertate secundară (care se află deja în luptă cu depăşirea emoţiei scenice) Stanislavsky o numeşte **bunăstare creativă**. Fără acest sentiment stabil al creativităţii, funcţionarea naturală a organismului actorului-student pe scenă este imposibilă. Şi multe lucruri în acest proces se vor distruge. Chiar dacă actorul va invoca prin imaginaţie poza personajului, chiar dacă va obţine un real răspuns senzorial, este posibil să nu facă faţă ultimei etape a procesului – el poate reţine această reacţie în sinele interior - adică nu va fi exteriorizat, nu va apărea, sau pur și simplu - actorul nu va reacţiona. Şi dacă reacţiile sunt inhibate – adică actorul nu le poate reda în mod spontan (iar asta este de datoria lui, de aceea se află pe scenă, joacă!) el începe să imite, pentru a reda o reacţie asemănătoare.

Astfel că stabilitatea stării de creaţie scenice permite ca „orice sentiment creat din interior să se reflecte în afară” (după Stanislavsky). Renumitul regizor-experimentator şi pedagog polonez J. Grotowski a numit, mai târziu, această stare „pregătire pentru creativitate”. Este un astfel de sentiment care, după pedagogul rus L.V. Graciova, „este definit prin dobândirea abilităţilor de autoreglare a proceselor psiho-fizice, de eliberarea de armura psiho-musculară, de abilităţile direcţionării atenţiei şi într-o oarecare măsură a dobândirii competenţelor de stăpânire a noilor stări de conştiinţă, diferite de cele „medii-normale”, cum le defineşte N.A. Berdyaev”[72].

Când J. Grotowski se afla în căutarea acestei stări psihologice, el avea în vedere o astfel de transformare a actorului în care „dispare bariera dintre gând şi sentiment, dintre suflet şi corp, dintre conştient şi subconştient viziuni şi instincte sexuale şi mentale; dacă actorul reuşeşte acest lucrul – spune el – actorul va atinge plenitudinea”[73].

Să vedem ce înseamnă psihotehnica în general în activitatea umană. Psihotehnica (de la grecescul *techne* – artă, măiestrie; engl. *Psychotechnics*) este o secţiune a psihologiei, în care cercetează problematic cunoaşterea psihicului uman pentru rezolvarea problemelor practice. Primii paşi în această ramură au fost făcuţi de psihologii germani William Stern şi

[72] Gracova, L., *Antrenamentul actorului: Teorie şi Practică*, Editura „Rech”, Sankt-Petersburg, 2003, p 18.
[73] Grotowski, J., *Towards a Poor Theatre. Metheun. Drama*, London, 1975., p. 44.

Hugo Münsterberg.

După cum am mai spus, conceptul de „psihotehnică actoricească” a fost introdus în arta scenică de C. S. Stanislavsky încă la începutul creării „sistemului” său. Prin aceasta, tehnologia procesului actoricesc suferă o influenţă puternică din psihotehnica yoghină, precum şi din lucrările psihologului francez T. Ribo (şi, în special, prin descoperirile sale în domeniul memoriei, emoţiilor şi atenţiei conştiente), influenţate pe mai departe de descoperirile ştiinţifice ale savanţilor ruşi Ivan Pavlov şi I.M. Sechenov.

Psihotehnica actorului – este un sistem de mijloace şi instrumente îndreptate spre rezolvarea problemelor profesionale ale artei actoriceşti, dar hai s-o spunem – destul de des acest termen este înţeles incorect şi de aceea lucrul asupra psihotehnicii este subapreciat şi insuficient utilizat în pedagogia teatrală. Nu este înţeleasă nici ca întreg, nici în componentele sale, stăpânirea cărora fiind strâns legată de perfecţiunea finală.

Psihotehnica înseamnă *organizarea nervoasă şi fizică a actorului*, care acţionează asupra capacităţii lui de a percepe, a evalua şi a pune în aplicare o problemă specifică de creaţie. Este capacitatea de a opera cu diferite procese: gândire, atenţie, imaginaţie, emoţie, mişcare, discurs. Calitatea psihotehnicii şi nivelul de perfecţionare se stabilesc prin cât de repede şi cât de corect poate un actor să rezolve o anumită sarcină. Scopul ei este elaborarea unor reflexe clare, care ar ajuta organismul să funcţioneze într-un mod corect, necesar pentru executarea sarcinilor date. Scopul psihotehnicii este de a elabora *un automatism şi o stabilitate*, astfel încât conştiinţa să consume un efort şi energie minimă şi să treacă la îndeplinirea unor sarcini mai grele şi a unui poziţii importante în acţiunea organismului, care în momentul scenic dat necesită un *maximum de energie*.

După cum observăm – aceasta este *munca asupra atenţiei* (concentrarea asupra unui obiect), rapiditatea cu care ne integrăm în obiectul dat, asupra calităţilor sale cum ar fi stabilitatea, adâncimea, transferarea atenţiei, rapiditatea cu care se execută acest transfer, etc. Este şi munca asupra *blocajelor musculare* - cronice (pe care le avem dar de care nu suntem conştienţi că le avem, aşa-numita „armură a caracterului” şi care împiedică reacţia, o blochează, chiar dacă studentul la momentul dat, pe scenă, se relaxează, adică să biruie tensiunea musculară actuală, cauzată de stresul scenic), este o muncă îndelungată, tenace, minuţioasă. Atenţia şi libertatea musculară se află într-o interdependenţă totală. Observaţi înlănţuirea obţinută: *emoţia exacerbată pe scenă – tensiune musculară – incapacitatea de a se concentra*. La care se mai adăugă şi munca asupra imaginaţiei, asupra calităţii şi rapidităţii apariţiei „la comandă” a imaginii-personaj necesară în momentul dat. Studenţii ştiu de cât antrenament este nevoie (antrenamentul senzaţiilor psihofizice), pentru a vizualiza tabloul

imaginar, pentru a simţi mirosul imaginar, pentru a auzi un sunet şi aşa mai departe. Dacă această capacitate nu este antrenată o perioadă mai mare de timp, ulterior, trecând la fragmente şi scenete (când nu mai dispun de timp pentru a auzi în mod expres un sunet dat sau pentru a simţi un miros dat, etc.) aceste simţuri se risipesc, nu mai există, nu ai timp nici să vezi, nici să auzi, nici să simţi ploaia, nici frigul, nici foamea, nimic. Iar asta înseamnă că eşti foarte departe de organicitate, că îţi fuge pământul de sub picioare, pierzi, cum spune J. Grotovsky, simţul nepreţuit al „realismului intern". Asta înseamnă că aceste exerciţii trebuiesc executate timp îndelungat şi în mod productiv, pentru a antrena calea sistemului nervos, la care din memoria simţurilor revine percepţia dată, ea este percepută aici şi acum şi va produce un răspuns senzual al actorului. Astfel, psihotehnica este chemată pe această pistă, să facă această cale rapidă şi uşoară, pentru ca actorul, preţ de câteva secunde în decursul unei scene, să nu se implice într-un proces lung (cum ar fi antrenamentul, unde unii reuşesc totuşi să simtă real – să vadă, să audă etc.), ci să folosească acest simţământ (repede şi efectiv primit) pentru perceperea emoţiei date, iar pe aceasta – pentru apariţia unui impuls spre următoarea acţiune, comportament, naşterea replicii.

3. Perceperea psihofizică – unda verde în profesie

Dacă ne vom abate puţin de la tema tehnicii psihologice şi ne vom referi la problema *percepţiilor*, să precizăm importanţa lor crucială pentru viaţa scenică. Aici trebuie să amintim de experienţa uriaşă a profesorului american L. Strasberg, cel care a educat mulţi actori excepţionali din lumea teatrului şi a filmului, adept al lui Stanislavsky, care a dedicat mult timp studiului *memoriei simţurilor* – „Sense Memory" în atelierul său, unde i-a avut elevi actori de renume cum ar fi Al Pacino, Dustin Hoffman, Meryl Streep, Marlon Brando, Robert De Niro, şi alţii. Descriind metoda sa (care, în mare parte, era asemănătoare cu ideile de început ale lui Stanislavsky, aduse în America de elevii săi Maria Uspenskaya şi Richard Boleslavski), Starsberg spunea: „Dacă libertatea musculară este terenul pe care se află casa Metodei, atunci memoria senzaţiilor este structura acestui edificiu. Fără ea, această casă ar fi doar un schelet transparent, ar fi doar un cadru, aflat pe o bază solidă"[74].

Strasberg inventează sute de exerciţii bazate pe lucrul cu obiecte şi senzaţii imaginare (sau, după cum sunt numite în şcoala rusă de actorie – MAF – Memoria acţiunilor fizice). El explică în detaliu nuanţele în interpretarea lor şi caută asiduu efectul corect. „Cunoaştem - scrie el - că aceste exerciţii reînvie şi concentrează impulsurile imaginaţiei actorului, îi

[74] Vedeţi mai amănunţit în cartea lui Lee Strasberg, *A Dream of Passion The Development of the Method*, Penguin Books, USA, 1987, „The Fruits of Voyage – Procedures for the Actor Training", p. 130-140.

generează încrederea în capacitatea de a reacţiona la un stimul care este absent în realitate. Aici, actorul nu încearcă să imite acţiunea sau să iasă din tiparele propriilor sale reacţii. Eforturile sale sunt îndreptate spre preluarea stimulilor imaginari şi de a răspunde la acestea printr-un simplu efort al muşchilor: să-şi pună şosetele, să aşeze o cană pe farfurie, să taie şi să guste o lămâie. Cu aceste simple realităţi actorul operează zilnic. Ele sunt clare, obiective şi sunt situate dincolo de sfera emoţiilor. Dar lucrul cu această simplă realitate dezvoltă capacitatea imaginaţiei de a opera, mai târziu, cu multe alte obiecte, mult mai dificile şi mai complicate, pe care le va întâlni pe scenă. Aceste exerciţii îi dau posibilitatea să verifice dacă actorul va reuşi, pe viitor, bazându-se pe senzaţii similare, să creeze o viaţă emoţională imaginară, inexistentă în experienţa sa: spre exemplu să moară sau să omoare pe cineva. Cu alte cuvinte, prin aceste exerciţii este antrenat un mecanism cu ajutorul căruia, mai târziu poţi să realizezi tot ce vrei”[75]

Aţi văzut? Este antrenat mecanismul. Adică – întorcându-ne la psihotehnică – se inoculează şi se desăvârşeşte capacitatea concretă a psihofiziologiei studentului, care îi va ridica calitatea interpretării actoriceşti. În cartea lui R. Boleslavsky „Actorie: Primele şase lecţii“ (Acting: The First Six Lessons), studiată şi astăzi şi după îndrumările căreia se ghidează mulţi actori americani, el explică astfel unei studente începătoare: „Trebuie să te concentrezi asupra emoţiilor, care există, dar care sunt create artificial sau transmise. Nu începeţi cu „Nocturne” lui Chopin, ci cu poziţia notelor pe portativ. Cele cinci linii ale portativului reprezintă cele cinci simţuri: văzul, auzul, mirosul, simţul şi gustul. Ele vor deveni cheia creativităţii voastre, aşa cum este portativul pentru note. Învăţaţi să stăpâniţi acest portativ, învăţaţi cum, cu întreaga fiinţă să vă concentraţi asupra organelor de simţ pentru a le aduce la acest nivel, pentru a lucra în condiţii artificiale, pentru a le da diverse probleme de rezolvat iar voi să puteţi crea aceste rezolvări”.[76]

După care, tot el propune cerinţe şi mai mari: „A auzi, a vedea şi a simţi cu adevărat încă nu înseamnă totul. Trebuie să învăţaţi să faceţi asta într-o sută de modalităţi diferite. Imaginaţi-vă că vă aflaţi pe scenă. Cortina se ridică şi apare prima problemă – să auziţi sunetul unei maşini care se îndepărtează. Trebuie să faceţi asta în aşa fel ca miile de spectatori din sală, care până în acel moment erau concentraţi asupra unui gând personal – cursul dolarului, probleme casnice, cina cu o domnişoară frumoasă de pe scaunul vecin – să simtă imediat că atenţia lor este mult mai nesemnificativă decât concentrarea voastră asupra

[75] Strasberg, L., *At the Actors Studio, Tape-recorded session Edited by Robert H. Hethmon Theater Communications Group*, New York, 2000, p. 99.
[76] Boleslavsky, R., *Acting: The First Six Lessons*. Theatre Arts Books, Routledge New York and London, 2003, p.11-12.

sunetului unei maşini care pleacă”[77].

Iată, această „concentrare rapidă” mai mult decât originală, unică, are legătură directă cu problemele psihotehnicii. Dar iată ce trebuie să mai spunem – această învăţare cere timp – *suficient* timp. În atelierul lui L. Strasberg, spre exemplu, pentru antrenamentele la memoria afectivă (memoria senzaţiilor) este rezervat un an de muncă intensă.

Aici nu este vorba doar de a executa pur şi simplu câteva exerciţii şi după aceea te opreşti. După care treci la un fragment de text, unde deja nu vei putea lucra cu simţurile, pentru că nu este antrenată rapiditatea şi tehnica apariţiei lor. Iată ce putem citi din povestirile unei studente contemporane la măiestrie actoricească, care a studiat o anumită perioadă la şcoala lui Strasberg (unde astăzi predau fiii lui): „Învăţam la capacitate maximă. Era extraordinar. Dar era puţin – în jumătate de an este imposibil să-ţi însuşeşti totul, poţi doar să te familiarizezi cu sistemul. Un „obiect personal”, care aparent arată ca un truc, pedagogii ne demonstrau fel de fel de chestii. Dar în spatele fiecărui truc se aflau câţiva ani de viaţă. Spre exemplu, pronunţaţi cu voce tare cuvântul „frig”, iar omul într-o fracţiune de secundă are o reacţie fizică... impresia este ireală. În timp ce poţi folosi starea fizică la o reacţie la „eveniment”, cum se spune în şcoala noastră, pe scenă partenerul spune: „nu te iubesc” – tu foloseşti „obiectul personal”, „durerea acută” şi chiar resimţi o durere fizică, studiată la clasă. Asta are asupra spectatorului un efect de neuitat. El nu ştie ce instrumente folosiţi, dar autenticitatea este incredibilă. La noi nu se pot folosi asemenea lucruri – este aproape imposibil, cu rare excepţii, la noi se lucrează altfel. La noi se începe cu începutul. Mi-a plăcut din punct de vedere psihologic. Nici nu bănuiam că afundându-mă într-o stare, îţi poţi aminti de asemenea lucruri că ţi se face pielea găină. Spre exemplu, am avut un exerciţiu: să ne amintim de camera copilăriei noastre, la şapte ani. Am fost cu adevărat impresionată. Mi-am adus aminte de multe lucruri. Anumite detalii – cum erau aranjate cărţile pe etajeră, ce ascundeam sub pat, jucăriile... totul până la bucăţica de tapet ruptă... memoria umană are capacităţi incredibile”[78].

Desigur, *munca asupra memoriei senzoriale* nu epuizează psihotehnica actorului. Dar ea este tot atât de importantă ca şi *atenţia* şi *libertatea musculară*. Lucrul asupra *memoriei senzitive* este doar o parte a lucrului cu memoria generală – incluzând aici şi memoria emoţională şi pe cea a mişcării, a imaginii şi a memoriei logico-verbale. Capacitatea de a opera cu memoria personală reprezintă elementul de bază în psihotehnică, deoarece la baza ei

---

[77] *Idem*, p. 13-14.

[78] Forum: Şcoala de Lee Strasberg. Petrov si Vasechkin. © 2000-2002 Oleg Parilov. http://forum.vasechkin.ru/viewtopic.php?f=5&t=780

se află *imaginaţia* - de fapt, la baza memoriei se află capacitatea personajelor şi imaginilor de a rămâne în conştiinţa omului; iar imaginaţia se naşte din capacitatea acestor personaje de a se reproiecta şi de a-şi modifica imaginea.

Există oare vreo sistematizare în psihotehnica actorului? Fireşte că da, descrierea ei trebuie căutată în primul rând în scrierile celui care a inventat-o – C. S. Stanislavsky.

Cartea lui C. S. Stanislavsky „*Munca actorului cu sine însuşi*” *e*ste compusă din două părţi: „*Munca actorului cu sine însuşi în procesul creator al trăirilor scenice*” şi „*Munca actorului cu sine însuşi în procesul creator al întruchipărilor”.* Aici sunt expuse elementele „sistemului” lui Stanislavsky, unde găsim câteva capitole în care, într-o formă mult mai concentrată, se acordă o atenţie deosebită anume problemelor psihotehnicii. În „*Munca cu sine însuşi în procesul creator al trăirii scenice*” acest lucru este redat în capitolele: IV – Imaginaţia; V – Atenţia scenică; VI – Relaxarea muşchilor, VIII – Sentimentul adevărului şi al credinţei. XIV – Simţul scenic interior; XVI – Subconştientul în stare generală a artistului pe scenă. În anexă – Obiectul viu.

În cea de-a doua carte, „*Munca actorului cu sine însuşi în procesul creator al întruchipărilor*” avem capitolul: XI. Starea scenică a actorului, divizat şi el în trei părţi: 1. Starea de spirit exterioară; 2. Starea de spirit generală pe scenă şi 3. Verificarea stării de spirit pe scenă. În anexă: II. Materiale folosite în predarea „sistemului” 1. Antrenament şi dresaj, 2. Exerciţii şi schiţe, 3. Programele şcolii de teatru şi observaţii în educarea actorului.

4. „Sistemul” şi „psihotehnica” – în ce constă diferenţa?

Există oare vreo diferenţă între cele două concepte: „psihotehnica” şi „sistemul” lui Stanislavsky? Cu toată asemănarea lor, prin însăşi faptul semnificativ că aceste concepte apar peste tot în cărţile lui Stanislavsky, o diferenţă există. „Psihotehnica” reprezintă organizarea specifică şi plierea organismului actorului la activitatea nervoasă şi fizică care îl va ajuta în însuşirea profesiei. În timp ce „sistemul” include şi instrumentarul profesional sau are un caracter mai mult aplicativ – aici se desfăşoară tehnicile de realizare pe scenă a materialului dramatic (chiar dacă este vorba de schiţe create de studenţi).

De aceea, descriind psihotehnica, Stanislavsky introduce concepte cum ar fi *atenţia, cercuri ale atenţiei, controlorul musculaturii, memoria emoţională, singurătate publică, intuiţie, subconştient, supraconştient, starea scenică, inspiraţie* şi altele. Atunci când sistemul înseamnă şi *socializare* (cap. X) şi *acţiune, ce-ar fi dacă...., circumstanţe* (în cap. III), *adaptare, acţiune care străbate artistul-rolul*, (cap. XIII), toate aceste capitole ale cărţii „Munca cu sine însuşi în procesul creator al trăirilor scenice” şi, respectiv, *Perspectiva*

actorului şi a rolului (cap. IV) *Tempo-ritmul* (cap. V), *Logica şi urmările ei* (cap. VI) din cartea „*Munca cu sine însuşi procesul creator al întruchipării*”. Putem afirma că psihotehnica creează condiţii pentru arta actorului iar sistemul reprezintă tehnica acestei arte. Spre exemplu, în cazul în care un actor nu-şi poate controla atenţia şi gândirea, să opereze cu memoria sa, nici un fel de „dacă” magic nu îl vor ajuta. Şi nici *acţiunea*.

Multor idei referitoare la crearea unui antrenament special al actorului, îndreptat spre dezvoltarea psihotehnicii, Stanislavsky nu a mai avut timp să le găsească aplicabilitate. Pe manuscrisele sale el a scris, în ultimii ani ai vieţii, cuvintele: „*De demonstrat*”. Ştiinţa, de la Theodule Ribot şi până astăzi, a avansat foarte mult – atât psihologia cât şi neuropsihologia, psihofiziologia şi altele. Multe din descoperirile lui Stanislavsky pot fi demonstrate, explicate şi dezvoltate, folosind descoperirile acestor ştiinţe. Ne-au rămas o mulţime de exerciţii, metode noi, antrenamente pentru perfecţionarea psihotehnicii actorului pe baza acestor ştiinţe, care folosesc cu succes pedagogia teatrală.[79]

În multe academii teatrale ale lumii se folosesc deja rezultatele psihologiei moderne aplicate, care au legătură cu metodele de lucru asupra *autoreglării psihice*, cu ajutorul căreia studenţii îşi pot învăţa organismul (pentru că acesta reprezintă chiar aparatul lor de creaţie), pentru a lucra în condiţii scenice nefireşti. Spre exemplu, în articolul său „*Autoreglarea psihică în procesul de învăţare a măiestriei actorului*” S. Alecseev descrie rezultatele studiului după metodele autoreglării psihice a studenţilor de la Institutul de Artă Teatrală din Moscova, din perioada 1976-1978.

Scopul activităţii experimentale era de a înţelege, dacă este posibil, cu ajutorul autoreglării psihice (ARP), să se mărească potenţialul studenţilor-actori. La baza acestui concept se află teoria academicianului P. K. Anohin despre sistemele funcţionale. A. V. Alecseev consideră că, una din cele mai importante poziţii ale acestei teorii poate fi ilustrată prin următorul exemplu: când omul participă la o activitate oarecare, în organismul său au loc schimbări condiţionate de această activitate. La trecerea de la mers la alergare muşchii picioarelor acţionează mult mai activ, inima bate mai repede, respiraţia devine mai profundă şi mai apar o întreagă serie de schimbări în organism, în legătură cu noul caracter dinamic al

---

[79] A se vedea: Gracova, L., *Antrenamentul actorului: Teorie şi Practică*, Editura „Rech”, Sankt-Petersburg, 2003; Gracova L., *Cum se nasc actorii*, *Formarea actorului sau terapia paraliziei uzuale*, SOTIS Sankt - Petersburg 2001; Gracova L, *Formare. Participare. Recomandări metodice*, L. LGITMiK 1992, *Diagnostic şi dezvoltarea talentului actoricesc* – Culegere de studii ştiinţifice, Editura L. LGITMIK, 1986 (redactor îngrijitor Kolchin E. E., Rojdestvenskaya N.V.); Rojdestvenskaya N.V., *Competenţe speciale ale actorului / / Ştiinţa despre teatru*, 1975, pp. 326 - 334; Alexandrovskaya M.B., *Formarea profesională a actorilor în spaţiul teatrului euroasiatic al sec. XXI*, Editura Pagina albă, Petersburg, 2011; Alekseev A.V,. *Autoreglarea psihică în procesul de învăţare a artei actoriceşti*, în vol. *Diagnosticul şi dezvoltarea talentului actoricesc*, Leningrad Ministerul Culturii al Federaţiei Ruse, LGITMIK 1986, etc.

mişcării. Cu cât este omul mai pregătit, cu atât mai uşor şi mai facil. are loc această trecere şi invers. La baza acestei treceri se află munca consecventă, armonioasă a diferitelor organe. „Dacă ne referim la profesia de actor, scrie Alecseev, ca un exemplu pentru inconsecvenţa activităţii diferitelor organe şi a sistemului poate determina acea stare înainte de ieşirea în scenă în care din cauza unei excitări foarte puternice a sistemului nervos apar diferite blocări musculare. Ca urmare, actorul nu se mai poate controla, mişcările sale sunt necoordonate, și cumva deformate”.[80]

În continuare psihologul susţine că, în cazul în care actorii joacă liber şi cu entuziasm, putem presupune că toate organele şi sistemele care realizează procesul de creaţie pe scenă acţionează în armonie. Dar activitatea actorului, spre deosebire de alte activităţi din viaţă, unde autoreglarea se produce automat (ca la trecerea de la mers la alergare), cere o reglare conştientă (cum ar fi în activităţile de zi cu zi unde este necesară intervenţia conştientă în legile create de natură şi o schimbare conştientă a comportamentului, în timp ce ei trebuie să muncească cu o eficacitate maximă ca în cazul depăşirii durerii, sentimentului de foame, somnolenţă şi altele. „Desigur - scrie Alekseev – profesia de actor este un exemplu al unei activităţi mai complicate. După cum se ştie, una din capacităţi este cea a exprimării emoţionale... Anume capacitatea actorului de a-şi gestiona emoţiile, de a le regla arbitrar dinamica sub influenţa autoreglării psihice a devenit obiect de studiu în formarea actorilor, la Academia de Teatru din Moscova”.[81] În rezultatul cercetării devine limpede că la studenţii care au studiat cursul autoreglării psihice, diversele lor sisteme încep că acţioneze unidirecţional (armonic), munca lor creatoare devine mult mai completă, iar acţiunea scenică mult mai strălucitoare.

În psihologia măiestriei actoriceşti, găsim studii care arată că factorii de stres apăsător pot de asemenea, *iniţia*, procesul de creaţie (vorbim de actorii cu experienţă). De exemplu, în cartea unor autori precum I. Silantieva şi Yurii Klimenko „*Actorul şi alterego-ul lui*”, sunt publicate o multitudine de interviuri cu artişti profesionişti, unde aceştia subliniază că stresul scenic le creează efectul unui sentiment util, interesant care îi însoţeşte: „Acest stres căruia mă dedau cu plăcere”. „Acţionează euforic”. „Ia naştere sentimentul de uşurare, înnoire, apare energia fizică”. „Dacă te simţi rău, după spectacol se instalează renaşterea, senzaţiile dureroase dispar”. „Este un zbor!” „Restabileşte puterile”. „Dacă *porţile* tale sunt deschise

[80] Alekseev, A., *Diagnosticarea şi dezvoltarea talentului actoricesc*, Leningrad, Ministerul Culturii al Federației Ruse, LGITMIC, 1986. p. 39-40.
[81] Alekseev, A., Diagnosticarea şi dezvoltarea talentului actoricesc, Leningrad, Ministerul Culturii al Federaţiei Ruse, LGITMIC, 1986. p. 41

energia consumată se întoarce îndărăt. Armonia se păstrează”.[82]

Practica actoricească arată de asemenea că „factorii de stres pot servi drept cheie în accesarea subconştientului, şi anume acolo unde se ascunde sursa inspiraţiei, «luminaţiei», «găsirii», unde sunt provocate amintirile şi gândirea asociativă”[83]. Uneori, în anumite condiţii legate de o epuizare scenică extremă, obţinem „şocul conştiinţei” şi intensitatea sufletească brusc eliberează subconştientul. Aşa proceda uneori Stanislavsky – aducându-i pe actori la limita oboselii (conform amintirilor actriţei S. Pilyavskaya). Tinzând să obţină starea de „eliberare”, el repeta de sute de ori „Nu cred!” şi „Din nou!”, până când unul din studenţi începea să plângă sau cădea pe jos din cauza epuizării... Dar, după aceea, de regulă se descoperea „cea de-a doua respiraţie” şi repetiţia aducea rezultatul scontat”.[84]

Deci, dacă însuşi Stanislavsky a întâmpinat dificultăţi atât de serioase în munca sa cu actorii, pentru a-i aduce la acel nivel al stării de creaţie, unde, de fapt, începe creativitatea – este destul de evident că abordarea sa, „sistemul” său - nu este atât de uşor de pus în practică. Este o mare greşeală să crezi că „sistemul lui Stanislavsky” poate fi repede învăţat şi pus cu iscusinţă în practică.

Bibliografie:

Alekseev, A., Diagnostigarea şi dezvoltarea talentului actoricesc, Leningrad, Ministerul Culturii al Federaţiei Ruse, LGITMIC, 1986.

Bogdanova, P., *Lecţiile lui Anatolii Vasiliev,* ***Dramaturgia contemporană 2006***, nr. 3, p.192-202.

Boleslavsky, R., Acting: The First Six Lessons. Theatre Arts Books, Routledge New York and London, 2003.

Brook, P., *„Punct și de la capăt*” *Articole. Cuvântări. Interviuri*, Editura SPb: Mali Drama Theatre. M: Artist. Regizor. Teatru, 1996

Gracova, L., *Antrenamentul actorului: Teorie şi Practică*, Editura „Rech”, Sankt-Petersburg, 2003.

Gracova, L., *Antrenamentul libertăţii interioare. Actualizarea creativității*. - SPb .: Editura

[82] Silantieva, I., Klimenko, Y., *Actorul şi alter ego-ul său*, publicaţie ştiinţifico-artistică, Graal M, VINITI, 2000, p. 441.
[83] *Idem*, p. 432
[84] *Idem.*

„Rech”, 2005

Grotowski, J., *Towards a Poor Theatre. Metheun. Drama*, London, 1975.

Silantieva, I., Klimenko, Y., *Actorul şi alter ego-ul său*, publicaţie ştiinţifico-artistică, Graal M, VINITI, 2000

Strasberg, L., *A Dream of Passion the Development of the Method*, „The Fruits of Voyage – Procedures for the Actor Training”. Penguin Books, USA, 1987.

Vasili Vronski, destinul unui actor rus în România (1922-1952)

Dr. Ala Găină

Universitatea din București

alagaina12@gmail.com

Abstract

The article aims to present the cultural activity of Vasiliy Vronsky, actor and Russian immigrant to interwar and postwar Romania. The materials used to make this article come from primary sources: interwar newspapers and the Archives of the Former Romanian Secret Services. At the same time, the article presents the positive attitude of the Romanian public towards the actor's activity and describes people's reaction towards various theatrical performances played on the Romanian stage. It also specifies the collaborations that Vasiliy Vronsky had with other personalities of Russian emigration, his tours in Romania, but also it includes unique information about the last period of his life.

Keywords: *Vasiliy Vronsky, Russian emigration, Russian diaspora, white émigré, activity of Russian émigrés in Romania*

Actorul Vasili Vronski[85] face parte, alături de alți actori, precum Elena Marșeva sau Mihail Ia. Muratov, din rândul emigranților ruși stabiliți în România. Desigur că au existat mai multe trupe teatrale care au desfășurat activități culturale pe teritoriul țării noastre, trupe ca Grupul de la Praga, Синяя птица ș.a., însă aceștia, la fel ca mulți alți actori ruși (e.g. Mihail Cernov, Viktor Henkin, Osip Runici, Lidia Potoțkaia, Grigori M. Hmara, Ivan Mozjuhin etc), doar au tranzitat România sau au venit aici în turneu. Spre deosebire de cei menționați mai sus, Vasili Vronski a locuit pe teritoriul României Mari și aici și-a desfășurat

[85] Vasili Vronski (1883, Koveli – 1952, GULAG, regiunea Nikolaevsk) a fost un actor foarte cunoscut în Odessa, director al Teatrului Rus de acolo (1914-1919). A jucat pe scenele multor teatre din Rusia, în special în piesele de comedie, de revistă și miniaturi. În 1919 încheie un contract cu firma cinematografică berlineză „Decla-Bioscop" și pleacă în Germania împreună cu soția, Tamara Duvan, călătorind cu vaporul până la Istanbul, apoi traversând Bulgaria, Serbia și Austria. După aproximativ un an și jumătate de filmări emigrează în Sofia pentru o scurtă perioadă, întrucât i se interzice întoarcerea în patrie, iar în 1921 vine la Chișinău, răspunzând invitației impresarului Solomon Bisker de a face un turneu în România. Între 1922-1941 a fost actor al Teatrului Dramatic Rus „Coliseum" din Chișinău, iar între 1941-1944 a locuit la Odessa și a ocupat funcția de regizor la Teatrul Rus. În anii '30 primește cetățenie română; după mulți ani de trai în România, Vasile Vronski nu învățase limba română, iar în momentul în care i s-a propus să devină regizor la Teatrul Național din Chișinău, aflat atunci sub direcția lui Ioan Livescu, actorul a fost nevoit să refuze. În 1944 a fost arestat de SMERȘ și acuzat de spionaj în favoarea României și propagandă antisovietică, în condițiile în care primise cetățenie sovietică în 1941. A primit 10 ani de privațiune de libertate și muncă silnică într-un lagăr din regiunea Nikolaevsk unde își găsește sfârșitul în 1952. Este înmormântat într-o groapă comună, locul căreia nu este cunoscut nici până în zilele noastre. Viktor Faitelberg-Blank, V. Savcenko, *Василий Вронский – лучь света в темном царстве,* „Порто-Франко", nr. 21-25, Odessa, iunie, 2001.

cea mai mare parte a carierei sale.

Cercetarea pe care am desfăşurat-o urmăreşte două traiectorii: pe de o parte activitatea artistică a actorului pe teritoriul României, drept pentru care am consultat presa din perioada interbelică şi pe de altă parte, destinul nefast al acestuia, despre care ne-am informat din Arhiva Securităţii din România. Din fericire, am descoperit numeroase referinţe cu privire la programul teatral al lui Vasile Vronski, însă prea puţine date despre ultimii ani de existenţă: dosarul său din cadrul fostei arhive a NKVD-ului nu poate fi consultat din varii motive.

La aproximativ un deceniu după Revoluţia din Octombrie, Vasili Vronski şi soţia acestuia, Tamara Duvan, se aflau la Chişinău, unde au colaborat cu actorii G. Svoboda, O. Şumskaia şi M. Nedolin, punând pe scenă diverse spectacole ale dramaturgilor ruşi („Бессарабская почта” nr. 1188/31.01.1926, 1193/05.02.1926, 1198/10.02.1926, 1208/20.02.1926 ş.a.). În această perioadă de activitate presa îi elogiază talentul de actor şi regizor, menţionând că Vronski „a strălucit prin talentul său policrom” şi a jucat excepţional dificilul rol al cneazului Serpuhovski din *Любовь – книга золотая* (Iubirea-i o carte de aur) de Aleksei Tolstoi, iar despre partenera de scenă (şi de viaţă) s-a scris că a oferit coloratură rolului principesei („Бессарабская почта” nr. 1237, 21.03.1926). La reprezentaţia *Муж, жена и любовник* (Soţul, soţia şi amantul), jucată în beneficiul lui Vasile Vronski, publicul l-a întâmpinat foarte călduros pe actor, oferindu-i o serie de daruri („Бессарабская почта” nr. 1240, 24.03.1926).

Mai târziu Vasili Vronski colaborează cu actriţa Ira Izmailova şi montează spectacolele *Бабушка ворожит* (Are sfinţii lui la Ierusalim) şi *Школа кокоток* (Şcoala cocotelor) în regie proprie („Бессарабская почта” nr. 1940, 06.03.1928 şi „Бессарабское слово”, nr. 1148, 09.03.1928). Recenzii cu privire la aceste două piese nu există, însă la adresa spectacolului *Мерси папа* presa consideră că publicul s-a delectat cu povestea înduioşătoare pusă în scenă de Vasili Vronski, scoţând în evidenţă forţa sa artistică şi regizorală (Savko, *Театр. Мерси папа*, „Бессарабское слово”, nr. 1276, 15.07.1928).

Presa românească din vara anului 1928 conţine anunţuri cu sintagma „Vasile Vronski şi trupa sa”, precizându-se totodată că rolurile principale şi regia sunt efectuate de acesta. În spectacolele *Темное пятно* (Pata întunecată) şi *Морские ванны* (Băi de mare) din 24 şi 25 august 1928 de la Teatrul „Express” a participat şi actorul I.N. Dubrovin („Бессарабское слово”, nr. 1314, 23.08.1928). Sezonul acesta a fost unul deosebit de fructuos şi deschide rampa de lansare spre viitorul succes al lui Vasili Vronski: sala teatrului a fost mereu plină, ceea ce demult nu se întâmplase la Chişinău, dovadă de mare preţuire a artistului (*Театр. Спектакли В.М. Вронского*, „Бессарабское слово”, nr. 1308, 17.08.1928).

Modul în care trupa lui V. Vronski a jucat piesa *Pata întunecată* a fost total diferit față de celelalte piese din repertoriul său și a avut un succes colosal. Publicul fiind obișnuit să-l urmărească pe actor în rolurile de farsă și bufonadă, a rămas plăcut surprins de jocul captivant prin sinceritatea și simplitatea lui (*Спектакли В.М. Вронского. Темное пятно*, „Бессарабское слово", nr. 1917, 26.08.1928). Cu același succes imens a fost jucată și piesa *Băi de mare,* însoțită de hohote de râs continuu din sala arhiplină (*Спектакли В. Вронского. Морские ванны,* „Наша речь", nr. 232, 29.08.1928), dar și *Маленкое кафе* (Micuța cafenea) interpretată cu măiestrie de V. Vronski, îmbinând armonios secvențele de bufonadă cu cele „de seriozitate" (*Спектакли В.М. Вронского. Маленькое кафе,* „Бессарабское слово", nr. 1324, 04.09.1928). Acest talent de a trece lin și natural de la momentele grave, aproape tragice, la cele comice, cu adevărat hilare, a fost evidențiat și cu ocazia spectacolului de rămas bun, jucat în cinstea sa, *Царь мод* (Regele modei) (*Театр. Прощальный бенефис Вас. Вронского*, „Наша речь", nr. 260, 26.09.1928).

Presa ne informează despre colaborarea lui V. Vronski cu M. Cernov în România începând cu anul 1929. Cuplul umoristic a jucat comedia americană *Potash and Perlmutter* de 99 ori la Odessa și Kiev, iar ediția jubiliară de 100 de reprezentații a fost montată pe scena teatrului „Odeon" din Chișinău (*Торжественные дни в театре „ОДЕОН",* „Наша речь", nr. 75, 18.03.1929). Tot în această perioadă actorul începe să efectueze turnee prin Basarabia, regizând și jucând piese împreună cu Tamara Duvan în Hotin, Lipcani, Edineț, Sculeni, Briceni, Soroca și Bălți (*Турнэ по Бессарабии Тамары Дуван и Вас. Вронского,* „Наша речь", nr. 137, 22.05.1929).

Inaugurarea „Teatrului vesel al lui V. Vronski și M. Cernov" are loc în sezonul de iarnă al anului 1930 cu premiera *Уважаемый товарищ* (Stimate tovarășe) de Mihail Zoșcenko la Teatrul „Bomond" („Бессарабское слово", nr. 2162, 29.12.1930). Spectacolul, prezentând un tablou comic al obiceiurilor sovieticilor în stil hilar zoșcekovian, a avut un real succes (*Веселый театр*, „Бессарабское слово", nr. 2164, 31.12.1930). Publicul a umplut până la refuz sala de teatru și i-a întâmpinat călduros pe actori, care și de această dată au demonstrat bun gust, creativitate și o sumă întreagă de abilități teatrale (*Открытие „Веселого театра"*, „Бессарабское слово", nr. 2162, 29.12.1930).

Cronicile au prezis spectacole cu roluri amuzante în anticiparea turneului Tamarei Duvan și a lui Vasili Vronski din ianuarie 1930 de la Teatrul „Coliseum" prin care doamna Duvan va putea în totalitate să-și arate talentul de actriță excelentă de comedie, iar domnul Vronski va cuceri publicul prin capacitatea sa de a crea situații riscante și hilare, creionând totodată cu dibăcie portretele personajelor interpretate (*Театр. Гастроли Т. Дуван и В.*

Вронского, „Бессарабское слово”, nr. 1826, 24.01.1930). Presa apreciază umorul fin, elegant cu care V. Vronski învăluie protagoniștii repertoriului său artistic. Prin aceste calități „Teatrul vesel” a cucerit publicul român obișnuit deja cu comediile de calitate ale trupei lui Vronski, cu râsetele neîntrerupte[86] și sălile pline, chiar dacă unele spectacole sunt jucare de câteva ori (*Веселый театр*, „Бессарабское слово”, nr. 2041, 29.08.1930).

Maniera minunată de interpretare a rolului principal feminin din *Фигурантка* (Figuranta, Tamara Duvan în rol principal), cu amestecul de depravare și puritate, sinceritate și minciună, viclenie și bunătate a fost apreciată de cronici. Totodată, V. Vronski și-a jucat personajul cu atâta blândețe și șarm, încât publicul s-a văzut îndreptățit să înțeleagă și chiar să încuviințeze pasiunea lui Kiki pentru modelul masculin (*Веселый театр. Фигурантка*, „Бессарабское слово”, nr. 2034, 24.08.1930).

Deosebit de productiv a fost sezonul de vară al anului 1930: trupa „Teatrul vesel ” a avut numeroase comedii jucate, avându-i în prim plan pe Vasili Vronski, Mihail Cernov și Tamara Duvan. *Влюбленный толстяк* (Un grăsun îndrăgostit), *Трижды свадьба* (Nuntă de trei ori), *Купленный муж* (Soțul cumpărat), *Аромат греха* (Aroma păcatului), *Хоровод* (Hora), *Морские ванны, Приют Магдалины* (Orfelinatul Magdalenei), *Одесситы в Америке* (Odesiți în America), *Радий* (Radiu)[87] sunt doar câteva spectacole jucate cu mare succes pe scenele teatrelor românești din această perioadă.

Spectacolul montat în cinstea actriței T. Duvan, prin care aceasta a demonstrat că *Domnișoara secolului al XX-lea* fascinează cu tinerețea și naturalețea ei, s-a bucurat de un succes răsunător și s-a încheiat cu nenumărate daruri pentru talentata beneficiară (*Веселый театр. Бенефис г-жи Тамары Дуван*, „Бессарабское слово”, nr. 2062, 19.09.1930). La fel de apreciat a fost și spectacolul *Абраам Поташ вернулся в Одессу* (Abraam Potaș s-a întors în Odessa) cu care trupa teatrală a încheiat sezonul anului 1930. Presa elogiază și aduce mulțumiri întregii trupe pentru eforturile, volumul mare de muncă și talentul de care a dat dovadă, dorindu-i în continuare succes (*Бенефис труппы Веселого театра*, „Бессарабское слово”, nr. 2067, 24.09.1930).

---

[86] În mai multe recenzii apare menționat faptul că spectacolele regizate de V. Vronski, în care el joacă rolul principal, sunt însoțite de hohote de râs fără oprire (se vedea articolul *Веселый театр Вас. Вронского и М. Чернова в Павилионе,* „Бессарабское слово”, nr. 2028/16.08.1930, și *Веселый театр,* nr. 2057/14.09.1930) sau chiar crize de râs cu convulsii (*Веселый театр Вас. Вронского и М. Чернова в Павилионе,* „Бессарабское слово”, nr. 2039/27.08.1930). Anunțul din numărul 2042 al aceluiași cotidian garantează „hohote homerice” cu ocazia spectacolului *Морские ванны* (Băi de mare). De asemenea, un anunț publicitar începe cu sintagma: „Cine vrea să râdă din tot sufletul va merge astăzi să vadă în Pavilion comedia *Приют Магдалены* (Orfelinatul Magdalenei)…”. („Кто хочет от души посмеяться-пойдет сегодня в Павильоне посмотреть комедию *Приют Магдалены…*”, *Веселый театр,* „Бессарабское слово”, nr. 2050/09.09.1930).
[87] Pentru mai multe detalii referitoare la aceste spectacole a se consulta edițiile 2028, 2036, 2037, 2039, 2041, 2042, 2050, 2052 din august-septembrie ale cotidianului „Бессарабское слово”, anul 1930.

Cronicile anunță la sfârșit de septembrie 1930 că, la insistența directorului Teatrului Național de la Chișinău, Ioan Livescu, teatrele minorităților nu mai au dreptul să dea reprezentații în zilele de sâmbătă și duminică, ceea ce i-a determinat pe actorii „Teatrului vesel" să înceteze orice activitate sâmbăta și să dea un singur spectacol duminica după amiază (*Веселый театр,* „Бессарабское слово", nr. 2063, 22.09.1930). Acest ultim spectacol a fost unul de rămas bun până la primirea acordului de a juca pe scenă în toate zilele săptămânii, întrucât cei doi conducători ai teatrului, Vronski și Cernov, au refuzat să-și continue activitatea cu astfel de restricții. Prețul biletului a fost extrem de mic, cinematografic, vânzarea – rapidă, „întru frica dușmanilor și bucuria prietenilor" (*Веселый театр,* „Бессарабское слово", nr. 2070, 17.09.1930).

După acest moment nefast a urmat o nouă încercare pentru Vasili Vronski: soția, Tamara Duvan, dorind să joace pe scenele mari europene, obosită de traiul modest de la Chișinău și activitatea teatrală de pe scenele provinciale, a plecat la Paris împreună cu moșierul avut Bogasov. În zadar a plecat Vronski după soția fugară, întoarcerea ei nu a fost cu putință (Faitelberg-Blank și Savcenko, 2001, nr. 22). În lipsa unei actrițe care să joace rolurile principale feminine, Vasili Vronski a colaborat cu Elena Marșeva și soțul acesteia, Mihail Muratov[88]. Astfel, în 1933 are loc fuziunea de scurtă durată a trupelor „Веселый театр" condus de V. Vronski și „Веселый пингвин" a lui M. Muratov. Spectacolele au fost jucate cu succes la Teatrul „Odeon", care devenise extrem de popular printre iubitorii de teatru. Acest lucru a fost demonstrat într-o zi de joi cu ploaie torențială: în timp ce celelalte teatre din Chișinău erau închise, pe scena Teatrului „Odeon" au fost jucate două piese în prezența unui număr destul de mare de spectatori. În legătură cu întreaga activitate depusă, presa mulțumește ambilor conducători ai teatrului de miniaturi pentru oportunitatea oferită publicului de a primi satisfacție estetică și culturală la un preț atât de mic (*Театр „Одеон",* „Бессарабское слово", nr. 3082, 24.07.1933).

Tot în această perioadă „nemaivăzutul și inegalabilul" V. Vronski revine din turneul său „strălucit" prin Basarabia de nord și sud (*К открытию спектаклей Вас. Вронского в театре „Экспресс"*, „Бессарабское слово", nr. 3058, 30.06.1933) care a durat șase luni[89], iar la întoarcere își regândește repertoriul și își alege noi parteneri de scenă, având alături de el un ansamblu vocal de excepție, pe dirijorii G. A. Ianțentkovski și A. D. Iușkevici, dar și pe

[88] A se vedea mai multe detalii cu privire la piesele jucate împreună în articolul *Театр „Одеон",* „Бессарабское слово", nr. 3086, 28.07.1933.
[89] Despre succesul colosal și binemeritat pe care l-a avut actorul împreună cu trupa sa în timpul turneului în toate orașele basarabene ne aduce la cunoștință articolul *Вас. Вронский* din „Бессарабское слово", nr. 3054, 26.06.1933. Cele mai iubite spectacole au fost cele din cadrul „Teatrului vesel".

concertmaistrul Gobjila Stoianova. Trupa nou formată se ghidează după mottoul „toate tipurile de artă sunt bune, în afară de cel plictisitor” (*Открытие Веселого театра Вас. Вронского*, „Бессарабское слово”, nr. 3059, 01.07.1933), rostit de conducătorul și regizorul „Teatrului vesel”, V. Vronski. Pentru deschiderea seriei de spectacole de pe scena Teatrului „Express”, Vasile Vronski a ales un repertoriu modern din care au făcut parte scena scrisorii din *Eugen Oneghin* și piesa *Volga-Volga* de A. Avercenk[90]. Următorul program a conținut schița *Душа общества* (Sufletul societății) de A. Avercenko, jucată în premieră la Chișinău, opera *Dama de pică* de P. Ceaikovski și alte numere de musical[91].

Repetiția generală a spectacolului *От шести до шести* (De la șase la șase), o prezentare grandioasă a Chișinăului cu aproape două sute de personaje din viața reală a orașului[92], la care au asistat numeroși critici, literați, actori, jurnaliști, inclusiv și Iuri Kalughin, reprezentant al cotidianului „Бессарабское слово” (a ținut prologul piesei), a avut un succes extraordinar, în ciuda emoțiilor regizoarei E. Marșeva și a actorilor V. Vronski, M. Muratov. V. Vronski s-a autodepășit de această dată, iar scena finală jucată cu E. Marșeva a stârnit o furtună de aplauze (Iuri Kalughin, *Театр „Одеон”. „От шести до шести”*, „Бессарабское слово”, nr. 3074, 16.07.1933).

În sezonul de vară al anului 1933 a avut loc deschiderea teatrului „Pavilion” cu o piesă de succes, *Восьмая жена* (A opta soție), pe placul publicului, (*Летный театр „Павильон”,* „Бессарабское слово”, nr. 3104, 14.08.1933) în distribuția actorilor E. Marșeva, V. Vronski și M. Muratov. Colaborarea actorilor a dus la înființarea Teatrului de Comedie și Dramă, al cărui program diversificat de spectacole a fost „cu siguranță dorit și merită salutat” (*Летный театр на открытом воздухе,* „Бессарабское слово”, nr. 3094, 04.08.1933). Inițiativa creării unui teatru mare dramatic i-a aparținut lui A. Verner care l-a atras și pe Vs. Orlov în acest proiect de anvergură. Presa menționează că prezența acestor minunați actori de dramă și comedie ar putea fi „podoaba oricărui teatru mare dramatic” (*„Колизей”. Открытие драмы и комедии*, „Бессарабское слово”, nr. 3166, 16.10.1933). Totodată au fost invitați să ia parte la spectacole și renumiți actori din străinătate, precum Iuri Iakovlev, Jana Sladkarova, Lia Stengel, Mihail Cernov, Ecaterina Roșcina-Insarova ș.a.

Teatrul de vară nou format a avut ca prim spectacol *Касатка* (Rândunica) de A. Tolstoi, urmat de *Revizorul* lui N. Gogol, în regia lui M. Muratov și V. Vronski, scenografia – A. Malișevski (*Театр „Колизей”*, „Бессарабское слово”, nr. 3166, 16.10.1933). Cu privire

---

[90] Pentru consultarea programului întreg a se vedea anunțul din „Бессарабское слово”, nr. 3058, 30.06.1933.
[91] A se vedea programul complet în „Бессарабское слово”, nr. 3065, 07.07.1933.
[92] A se consulta anunțul imens al spectacolului la care a participat elita teatrală a emigrației ruse din Basarabia în „Бессарабское слово”, nr. 3074, 16.07.1933.

la spectacolul *Revizorul* presa a considerat că, deși ceilalți actori, V. Orlov, M. Muratov, T. Duvan și E. Marșeva au jucat extrem de bine, V. Vronski i-a întrecut pe toți prin rolul său minuțios gândit, până în cele mai mici detalii, cu o uimitoare perfecțiune. Artistul, jucându-l pe Hlestakov, a creat un personaj viu, de neuitat, fără momente de rătăcire sau gol, un joc scenic cu o tehnică ireproșabilă, arătând ce înseamnă artă autentică (*„Ревизор". Театр „Колизей",* „Бессарабское слово", nr. 3172, 22.10.1933).

Vasile Vronski montează opera *Traviata* la Teatrul „Express" în 1935, cu interpreții de seamă ai Operei Române de la București – prim-baritonul Al. Lupescu, prim-tenorul V. Chicideanu și primadona Operei din Cluj, F. Dobrianskaia; de partea muzicală s-a ocupat dirijorul și compozitorul I. Zon-Poliakov (*Большое турнэ по Румынии. Гастроли артистов Румынской Национальной оперы*, „Наша речь", nr. 299, 27.10.1935). Evenimentul a fost unul de anvergură: corul a avut în componența sa treizeci de persoane, baletul – douăzeci, orchestra – treizeci și a deschis seria de opere și operete promise publicului chișinăuan. Presa a fost ironică la adresa organizatorilor care montează atât de rar astfel de evenimente culturale, specificând că spectacolele anunțate au stârnit un mare interes în rândul publicului, ceea ce nu e deloc de mirare, având în vedere că publicul este „alintat" cu opere și operete o dată la cinci ani (*Опера и оперетта в Кишиневе*, „Наша речь", nr. 298, 26.10.1935). Pentru următoarea operetă montată de V. Vronski, de această dată în colaborare cu Iv. Dubrovin, *Жрица огня* (Preoteasa focului), care avea la Moscova în acel moment un succes colosal, costumele au fost aduse special de la București („Наша речь", nr. 307, 4.11.1935).

S-au publicat foarte puține articole și anunțuri despre V. Vronski în anii ce au urmat. Ultimul articol găsit datează din 1937 și anunță spectacolele *Волчьа тропа* (Cărarea lupilor), *Чужой ребенок* (Copilul străin) și *Школа налогоплательщиков или как надо платить налоги* (Școala plătitorilor de impozite sau cum trebuie plătite impozitele), jucate cu participarea actriței M.G. Kosmacevskaia la Teatrul „Express" („Бессарабское слово", nr. 4487, 19.07.1937).

În Arhiva Securității, dosarul I 938365, volumul 25, există un referat din data de 31 martie 1943 și eliberat de Poliția Judiciară Militară, Biroul Chișinău, prin care se semnalează numele lui Vasile Vronski, din Odessa, director de teatru, în „Jurnalul de înregistrare a agenților secreți și informatorilor". Conform acestui act reiese că Vronski a făcut parte din agentura secretă NKVD în timpul ocupației Basarabiei de către URSS: jurnalul uitat de sovietici a fost găsit de trupele germane care au constatat acest fapt (Procuror instructor militar Luca Popescu, *Referat*, CNSAS, dosarul I 938365, volumul 25, 31.03.1943, f. 273).

Redăm în continuare un fragment al acestui document:

> În jurnalul alfabetic, acesta este trecut ca agent informator cu numărul de dosar personal „901”, nume conspirațional „Adamov”, născut în anul 1883 în Caveli, recrutat la 3 octombrie 1940, în subordinea lui Jilici.
> Interogat, numitul declară că sub ocupație a funcționat la teatrul de dramă până la 15 octombrie 1940, când a fost licențiat și chemat la NKVD. A fost cercetat despre tot ce a făcut din momentul fugii sale din Rusia. Între altele i s-a dat să iscălească o hârtie în care se spunea că nu are dreptul să spuie nimănui despre chestiunile din interogator și că dacă va afla că se vorbește ceva contra puterii sovietice este dator să comunice. După aceasta a fost reintegrat în serviciu.
> Susține că cele de mai sus le-a declarat la Curtea Marțială Odessa. Cerându-se relații la Biroul de Poliție Judiciară Militară Odessa, cu adresa nr. 5838 din 24 martie 1943, ni s-a comunicat că numitul nu a declarat nici la poliție, nici la Curtea Marțială că a făcut parte din agentura secretă (CNSAS, f. 274).

În urma acestei sesizări s-a considerat că lăsarea artistului în libertate „constituie un pericol pentru siguranța statului” (CNSAS, f. 274), astfel încât s-a întocmit un referat către Guvernământul Transnistriei pentru a aprecia dacă este sau nu cazul să fie internat într-un lagăr de suspecți.

Din nefericire, soarta lui Vasile Vronski a avut un final tragic. În 1940 artistul se afla la Chișinău, fiind angajat la Teatrul Dramatic Rus, iar mai târziu, în iunie 1941, când Armata Roșie s-a retras, Vronski a hotărât să rămână în RSS Moldovenească, dezamăgit fiind de arta teatrală sovietică, îmbibată de lozinci ideologice (Colesnic, 2012, p. 241). Ajuns la Odessa în 1942, înființează Teatrul „Vasile Vronski”, ajutat de primarul orașului, basarabeanul Gherman Pântea (Găină, 2021, p. 10). Însă, atunci când organele sovietice au revenit la putere în 1944, actorul a fost învinuit de colaborarea cu autoritățile de ocupație. Au urmat arestarea de către angajații SMERȘ și condamnarea la zece ani de muncă silnică. În 1952 a decedat în Gulag și a fost înmormântat într-o groapă comună.

Bibliografie

CNSAS, dosarul I 938365, volumul 25

Colesnic, Iurie, *Basarabia necunoscută*, volumul 9, Ed. Ulysse, Chișinău, 2012

Faitelberg-Blank, Viktor, Savcenko, V., *Василий Вронский – лучь света в темном царстве,* „Порто-Франко”, nr. 21-25, Odessa, iunie, 2001.

Găină, Ala, *Iurie Colesnic. Emigrația culturală rusă în România Mare*, „Vatra veche”, anul XIII, nr. 8 (152), august, 2021

„Бессарабская почта” nr. 1237, 21.03.1926

„Бессарабская почта” nr. 1240, 24.03.1926

„Бессарабская почта” nr. 1940, 06.03.1928

„Бессарабское слово”, nr. 1148, 09.03.1928

„Бессарабское слово”, nr. 1276, 15.07.1928

„Бессарабское слово”, nr. 1314, 23.08.1928

„Бессарабское слово”, nr. 1308, 17.08.1928

„Бессарабское слово”, nr. 1917, 26.08.1928

„Бессарабское слово”, nr. 1324, 04.09.1928

„Бессарабское слово”, nr. 2162, 29.12.1930

„Бессарабское слово”, nr. 2164, 31.12.1930

„Бессарабское слово”, nr. 2162, 29.12.1930

„Бессарабское слово”, nr. 1826, 24.01.1930

„Бессарабское слово”, nr. 2041, 29.08.1930

„Бессарабское слово”, nr. 2034, 24.08.1930

„Бессарабское слово”, nr. 2062, 19.09.1930

„Бессарабское слово”, nr. 2067, 24.09.1930

„Бессарабское слово”, nr. 2063, 22.09.1930

„Бессарабское слово”, nr. 2070, 17.09.1930

„Бессарабское слово”, nr. 3086, 28.07.1933

„Бессарабское слово”, nr. 3082, 24.07.1933

„Бессарабское слово”, nr. 3058, 30.06.1933

„Бессарабское слово”, nr. 3059, 01.07.1933

„Бессарабское слово”, nr. 3058, 30.06.1933

„Бессарабское слово”, nr. 3065, 07.07.1933

„Бессарабское слово”, nr. 3074, 16.07.1933

„Бессарабское слово”, nr. 3074, 16.07.1933
„Бессарабское слово”, nr. 3104, 14.08.1933
„Бессарабское слово”, nr. 3094, 04.08.1933
„Бессарабское слово”, nr. 3166, 16.10.1933
„Бессарабское слово”, nr. 3166, 16.10.1933
„Бессарабское слово”, nr. 3172, 22.10.1933
„Бессарабское слово”, nr. 4487, 19.07.1937
„Наша речь”, nr. 232, 29.08.1928
„Наша речь”, nr. 260, 26.09.1928
„Наша речь”, nr. 75, 18.03.1929
„Наша речь”, nr. 137, 22.05.1929
„Наша речь”, nr. 299, 27.10.1935
„Наша речь”, nr. 298, 26.10.1935
„Наша речь”, nr. 307, 4.11.1935

Debate and Acting, the Perfect Mixture in Expressing Freedom of Speech

Bianca Hedeș
Universitatea Națională de Teatru și Film „I.L. Caragiale" București
bianca.hedes@yahoo.com

Abstract: *The aim of this article is to prove that debate could be a controversial way of expressing freedom of speech in which sometimes we cannot guide the arguments in the direction we choose. Acting skills can help the speaker have better results when trying to convince its audience.*
The experiment was conducted in a private school on a group of 62 children with ages between 7 and 12 years old attending the debate workshop for a semester, which means approximately 6 months, 5 full months without vacations. The difference between the topics I proposed at the beginning of the school year and the topics I started to debate at the end of the semester is huge. Students started to argue on topics I would never have thought might preoccupy them. From topics easy to handle, they went on and directed the talk to areas almost impossible to manage for the mediator/facilitator, since they were somehow beyond or unsuitable for their age. Firstly, due to the importance of the controversial issues, secondly, because of the great difference in the cultural background of each participant and finally the educational needs of the curriculum, namely, a homogeny in the initial level of each student. Now, my perplexity comes when people ask if a debate is actually a free way of expressing ourselves or whether we have to comply with censorship when we reveal our point of view. Could theatre help people express themselves properly, according to their feelings?

Keywords: *debate, experiment, freedom, opinion, acting skills.*

Introduction

In 2019 I started the debate workshop experiment in an international private school where all the participants were having entirely different backgrounds. One participant was from Lebanon, two others were from the United States of America, one was from France, one from Greece, two of them were Romanian and 3 were British. Obviously, the language in which the extracurricular activity was performed was English because of the cultural

diversity of the learners. The topics were supposed to meet each student's needs, expectations or to deal with their concerns. Additionally, the subjects debated were supposed to also follow the curriculum devised by the school at the beginning of the school year. Most of the times, it was impossible to be in line with the educational program, because it seemed that the topics chosen to be debated were already considered easy and totally outdated. We should notice that the students were of different ages and still they all agreed that the topics were too childish for their level of targeted knowledge. Furthermore, they started to reject the subjects they should have argued about at their age, according to the curriculum, and showed preference for different areas.

Sometimes, even though they gave the teacher the impression that they accepted the topic, they still carried on with the speech in the direction they wanted. Why were they so eager to speak about things they weren't supposed to? Could it be because of the constant censorship they have to comply with within the educational system? Is it advisable to impede their willingness of expressing freely their point of view? Is it correct to guide their opinion in a direction the educational system wants them to be guided to? Consequently, could we still regard the debate as an art of free speech?

The aim of the debate workshop is to develop in all those enrolled in the experiment, abilities and competences in a manner that doesn't hurt or embarrass the participant public. It becomes a win-win project, in which the student expresses his/her opinions and beliefs in front of the entire audience self-confidently, while the listeners get the chance to approach new perspectives in relation to various notions that open different fields of reflection at things, which could open totally new perspectives.

Method

The implementation of controversial topics (related to religion, culture, civilization, rituals and habits) meant to expand the students' perspective by inserting them smoothly in the debate workshop. In order to deceive somehow the participant's eagerness of discussing only subjects that were of their own free choice, we tried to follow/manage its path in a collective direction of focus. The method I approached was the verbal one, in which the results could have been effective as long as the oral manipulation was done constantly with a well-known objective. The controversial topics written earlier were questions such as: "Should we spend Christmas with family or friends?" or "Easter versus Christmas".

"If we teach today as we taught yesterday, then we rob our children of tomorrow"

(Niess, 2008). The ability of the teacher to change, to be chameleonic, to adapt the lesson to the students' needs and to be creative throughout the course, are some of the qualities an educator should have. It doesn't matter that much what subject is being taught but the extent of his/her involvement. Children are constantly changing and their motivation for achievement, too. That is why a teacher has a variety of aims, irrespective of the field of coaching in case the s/he is incapable of adjusting to the children's expectations, the purpose of the class will never be accomplished. In this particular case, the teaching process becomes a failure for both parts involved: the teacher as well as the student. In order to have a successful lesson, the presentation techniques are more important than the lesson itself. The method is about the way you introduce knowledge to the students in order to catch their attention in class.

For example, one of the Romanians attending the debate workshop had the tendency of speaking only about weapons, wars, justice, killing and defending. His passion for guns and weapons was coming from his family. His parents were both working in the police department and his grandfather had been a fighter in the war and was somehow understandable. Due to such a preoccupation with firearms, he began to take over the entire school program. Obviously, his point of view counted, and the debate was in keeping with its very aim, i.e. freedom of speech, but his eagerness for the violence related topics started to scare the audience, including the teacher. Censorship must interfere in the evolution of the workshop because otherwise the effect will be damaging for the other participants. Violence, brutality and dangerous activities do not make the purpose of this workshop. Even though the debate topic was not related to the speeches he held, he did his best in going on with the arguments in the direction he was interested in.

Most of the children attending the course at this private school are not allowed to play video games and use smartphones. The majority of them are not yet accustomed to the cruelty peculiar to famous computer games. This information can be harmful to students at their age, the reason why a mentor must prevent and even prohibit such discussions. The student that was highlighting all the time the topic of weapons was only 7 years old, which is why his behavior was strongly affected. His body language indicated the fact that he wanted to draw everyone's attention to information he already knew was noxious for his classmates and for himself, too. Censorship is mandatory in these cases because if such a topic is not banned by the person in charge of the class, s/he will become the only target for the parents' complaints.

When we speak about education, we speak about values, beliefs, skills and knowledge. Education helps us grow personally, professionally and socially. Every age is

appropriate for the achievement of different things. The topic pointed out earlier was definitely not a proper topic to debate with children at their young age. In these particular cases the teacher's competence of handling the situation can make his/her role sparkle. The adequate pedagogy is the right way through which the teacher can stay calm when facing a problem. Unquestionably, the emotional investment of the teacher is necessary, alongside with a pedagogical ability of solving the troubles and building character in school.

> A debate is a discussion or structured contest about an issue or a resolution. A formal debate involves two sides: one supporting a resolution and one opposing it. Such a debate is bound by rules previously agreed upon. In the context of a classroom, the topic for debate will be guided by the knowledge, skill, and value provided in the curriculum (Manitoba Government Education, 2016).

As pointed out earlier, the topic of a debate workshop should be guided in compliance with the students' concern and level of comprehension. The respect for the rules is required because otherwise the game cannot start. As every game, any debate is about respecting regulations, too. If some of the participants are disturbing and are disobeying the requirements, the teacher must find an academic/pedagogical way of dealing with the issue.

In conclusion, censorship is necessary in cases in which too much information becomes harmful and pointless.

The topic of religion is yet another controversial issue in debate classes. Students at this age, between 7 and 12 years old, don't seem to understand the discrepancies of expressing faith in different cultures. The rituals and the beliefs are totally different, reason why they need to accept other perspectives. For instance, some don't understand why Easter is celebrated twice a year and who decides which is right. On the one hand, some of them don't understand the reason why they should respect a false/fake Easter and on the other hand some celebrate both Catholic and Orthodox Easter. In both cases the religious significance of Easter seems to become confusing. Easter becomes more and more a farce, a parody in which all children expect the Easter bunny that brings them presents, in which the only meaning is the egg hunting. Furthermore, in my class there is also a Lebanese student that doesn't celebrate Easter at all, because he is Muslim and, in this religion, they don't have the same beliefs or celebrations as in the Christian one.

Debating apparently a common topic can reveal verbal fights almost impossible to handle for the teacher conducting the workshop. The controversy over the correct date for

Easter becomes a topic ideally to avoid for a teacher educating a group of 10 totally different children from all points of view: place of birth, age, religion, culture, civilization, skills and abilities, education, areas of interest. If the teacher doesn't act in the children's interest of preserving the beliefs they grew up with, the endeavor will interfere with the education his family provided and will cause a storm in their educational process. It depends on every schools' policy. It's up to them what the teacher is allowed to do and what not. The limits are set by them. The teacher's aim is to educate the child how to think, not to manipulate him/her in order to think what is being told him/her to. Children must learn to create their own opinions and convictions.

> If we encourage children to accept something without thinking, this will not produce a major change in their brains. In spite of that, the information will be stored somewhere inside the memory where it will slowly disappear. On the contrary, when we are forced to think how to solve a problem, the brain produces a restructuring that results in growth. Children must find their own way of doing things and that causes them to gradually form their own values (Altaf, 2018).

The purpose of school is to guide students to think for themselves and to find creative solutions to their problems. The main concern of education is not to encourage an excessive acquisition of information but to help them develop critical thinking, skills to process it at a level that surprises them. Again, it also depends on the schools' beliefs, rules and regulations applied with the parents' approval.

School must prepare the learners for the future in order to make their integration easier in the society. The ability to reinvent themselves should be a tool available to all people, not only to the lucky or privileged ones. Sometimes because of the rigid system of education and teaching, students are taught that once you choose a path you have to follow it, no matter what. Somehow, you are obliged to stick to the same decisions you had made, even though those choices are no longer available for the actual you and because of the system, you actually remain stuck in the past. School has to teach children how to be kinder to themselves and to allow themselves to make mistakes. It is human not to be right all the time and they should be made aware of that. The pressure they get from school, teachers and parents becomes very often too difficult for them to handle. This is one of the reasons why the entire educational system should re-prioritize its goals when it comes to the achievements of students. The more they obstruct the children's decisions, the more stubborn they will be

to follow the path they choose. The opposite is sure to happen and it would be very difficult to discipline or tame them and impose their own preferences.

> Censorship in schools is a complicated situation because there are many variables involved that can impact the way children learn and the way schools serve to educate. Censorship in schools usually exists in the form of the removal or manipulation of materials or learning processes (EveryDayHealth, 2017).

The ban of the materials and the administration of the learning process represent the methods used in the teaching strategy I applied in the debate workshop with my students. Sometimes, the need to forbid or restrict is vital for a normal development of the children.

The second case I would like to introduce is a Romanian student I had in class who howled at one of the Greek girls' after presenting her point of view. She felt so bullied that she asked for permission to go outside the classroom to recover. Even though I wish I could have stopped this kind of behavior, the unspeakable had already been done. The misbehaving child actually did that deliberately, without thinking of the consequences. Moreover, he didn't have any regrets, he refused to apologize, without justifying his actions in any way. Probably he couldn't manage his feelings when he heard the girl expressing another point of view, different from his own and very well argued. I didn't report the Romanian student's actions to the headmaster, because I thought it would pass never to be repeated. The next week, the Greek's girl mother wrote an e-mail of complaint to the principal in which she asked to suspend the Romanian's boy participation in the workshop because of his disruptive and rude behavior.

In conclusion, sometimes the free speeches and the freedom of expressing opinions that disturb the audience are judged by the public and their live feedback can be a damaging one for the person holding the speech. That is why, occasionally it is highly recommended to refrain from expressing your opinion because of the reactions it might trigger and the incapability to manage them and ending up being harmed.

Results

The results I have got after analyzing the behavior of 10 children coming from different cultures were somehow predictable. Even with the mixture of ages, the children could not be on the same wavelength, and they couldn't accept the others' opinions. Even

though debate should have been a workshop in which freedom of speech should have defined the class, unfortunately they approved of certain points of view till the moment they disagreed. Let's agree to disagree was not the solution within this group of students. In theory, they all understood the principles of debate, in which opposite arguments should have been put forward and ended with a vote. Sadly, the discrepancies among their cultural background were too big and too tough to knob.

Lastly, when it came to applying the theory and what they had learned, they simply refused to assimilate and resorted to an aggressive behavior. There weren't any students to prove an exception to the rule. All of them were having totally different traditions, education, values, habits and lifestyles. I believe that this rigidity in thinking and the inability of accepting the others who happen to be different, is rooted in the family. As a teacher it is very hard to change the perspective in a world in which one doesn't have the same authority it used to have and be granted the same respect and consideration by the parents and students as well. The educational system also has its gaps and drawbacks, a reason why sometimes the teacher becomes only a puppet in the big process.

Regarding the multitude of roles, a teacher might assume in his research on "Controversial Issues: The Teacher's Crucial Role" Lockwood says that

> Maintains that teachers must act a clear role or roles when discussing controversial issues. Discusses the various roles a teacher may assume, including presiding judge, determined advocate, nurturant facilitator, and socratic cross-examiner. Suggests which scenarios may work best with different roles (Lockwood, 1995).

Of course, the role the teacher is playing is complex and in a permanent change. The teacher has to be chameleonic in order to understand the students and to be capable of helping them when they need it. Sometimes the role the teacher has to assume isn't a pleasant one but for the quality of the educational process s/he has to act as such: sometimes as judge, sometimes as advocate, sometimes in between. Even so, students don't seem to appreciate the crucial role that the teacher has in their future and the implication he proves every time an obstacle appears in their educational process.

Conclusions

Finally, topics must be carefully chosen, and diversity should be encouraged more and

more in order to make people get used to and accept it. Normality is a concept not properly defined and each human being considered as one's own way of acting normal. Society shouldn't put pressure on people to follow specific directions. People should be taught how to think for themselves, how to act in different situations, how to manage conflicts and unpredictable issues, how to be less judgmental with the others. Freedom of speech exists, and debate should give students the chance of voicing their opinions in front of a mixed audience without fearing criticism. Reviews are important, but the manner they get to the speaker is highly meaningful too. Opinions are relevant when it comes to hearing another perspective that can or cannot change the way you as a speaker see things. Maybe some can open new horizons that you have never thought of. Through this experiment we could observe the fragility of the human being, the harshness of the society and the grimness of the students when it came to different points of view. The ability to speak better in front of an audience is for sure a big plus for all the ones that have acquired acting skills. Their competence is even higher when they acquire such oratorical qualities. This fact is available not only for the teacher teaching a speaking workshop, but for its participant students too. Theatre definitely helps people expressing themselves according to their feelings. The study case mentioned earlier proved the question asked in the hypothesis and more specifically the certitude that drama classes could and should become a subject in all schools, primary and secondary, no matter the age of the children. Unfortunately, freedom has become a paradox in which students will begin to say what the others want to hear, learning how to manipulate the audience in order to be accepted based on the criteria of a fake world with hypocrites pretending to be something else.

References:

1. BOGDAN-TUCICOV, Ana, CHELCEA, Septimiu, GOLU, Mihai (1981) *Dicționar de psihologie socială*. București: Editura Științifică și Enciclopedică.
2. DUMITRANA, Magdalena (2011) *Cum crește un pui de om. Etape și repere psihologice în dezvoltarea copilului*. București: Editura Compania.
3. GESELL, Arnold (1940) *The First Five Years of Life*. New York: Harper & Brothers Publishers.
4. GESELL, Arnold (1943) *Infant and Child in The Culture of Today – The Guidance of Development in Home and Nursery School*. New York: Harper & Brothers Publishers.

5. GESELL, Arnold (1946) *The Child from Five to Ten*. New York: Harper & Brothers Publishers.
6. GHERASIM, Loredana Ruxandra, BUTNARU, Simona (2013) *Performanța școlară*. Iași: Editura Polirom.
7. GREENE, Ross W. (2015) *Cum să îmbunătățim disciplina copiilor la școală*. București: Editura Orizonturi.
8. JOIȚA, Elena (2000) *Management educațional. Profesorul-manager: roluri și metodologie*. Iași: Editura Polirom.
9. JOIȚA, Elena (2010) *Metodologia educației. Schimbări de paradigmă*. Iași: Editura Institutul European.
10. LOCKWOOD, Alan L. (1995) 'Controversial Issues: The Teacher's Crucial Role.', *Social Education*, 1(60) Jan 1996, pp. 28-31.
11. NIESS, Margaret L. (2008) 'Guiding preservice teachers in developing TPCK', in HERRING, Mary C., KOEHLER, Matthew J., MISHRA, Punya (2008) *Handbook of Technological Pedagogical Content Knowledge (TPCK) for Educators*. New York: Routledge.
12. PIAGET, Jean (1980) *Judecata morală la copil*. București: Editura Cartier.
13. ZLATE, Mielu (2000) *Mecanismele psihologiei cognitive*. Iași: Editura Polirom.
14. ZORGO, B., RADU, I., DRUȚU, I., TĂNCIULESCU, S. (1975) *Îndrumător de psihodiagnostic*. Vol. II. Cluj-Napoca.

Online references:

1. ALTAF, Maham (2018) *Teach how to think not what to think* [Online]. Available at: https://dailytimes.com.pk/314636/teach-how-to-think-not-what-to-think/ (Accesed: 11 May 2021)
2. EveryDayHealth (2017) *Censorship In Schools And The Effects On Our Children* [Online]. Available at: https://www.everydayhealth.com/kids-health/censorship-schools-effects-on-our-children/ (Accesed: 11 May 2021)
3. Manitoba Government Education (2016) *Conducting a Debate* [Online]. Available at: https://www.edu.gov.mb.ca/k12/cur/socstud/frame_found_sr2/tns/tn-13.pdf (Accesed: 11